GUSTAVO VARELA

mal de tango

Historia y genealogía moral de la música ciudadana



PAIDÓS DIAGONALES

MAL DE TANGO

Gustavo Varela

MAL DE TANGO

Historia y genealogía moral de la música ciudadana


PAIDÓS
Buenos Aires • Barcelona • México

Varela, Gustavo
Mal de tango : historia y genealogía moral de la música ciudadana.
1ª ed. – Buenos Aires: Paidós, 2005.
200 p. ; 23x16 cm. – (Diagonales ; 74509)

ISBN 950-12-0509-6

1. Tango-Historia. I. Título
CDD 784.188 85

Cubierta de Gustavo Macri
Motivo de cubierta: *Dionisio en Buenos Aires*, óleo de Horacio Cacciabue.

Foto de tapa y de solapa: Eduardo Arauz

1ª edición, 2005

Impreso en Color EFE, Paso 192, Avellaneda,
en febrero de 2005

Tirada: 3.000 ejemplares

ISBN: 950-12-0509-6

Índice

A Pablo, mi hijo.

A mis padres, Reneé y Martín,
al amor que se tuvieron, ese que yo siempre escuché
acompañado por la orquesta del Gordo Troilo.

Prólogo

Son varias las entradas que ofrece este libro. Por un lado, es una historia del puritanismo argentino. Un combate contra una mentalidad nostálgica y moralista. Pero también remite a otra añoranza: la existencia de una cultura popular erótica y pícara.

Gustavo Varela rastrea los orígenes prostibularios del tango. Una música fiestera y sexual. Las letras son graciosas y picantes. Los órganos sexuales desempeñan un papel protagónico que luego será arrebatado por la buena madre y la mala mina.

Desde los finales del siglo XIX hasta la fuerte presencia de la inmigración, el botín que se disputa la moral urbana es la mujer. Varela se ríe de las cifras comparativas que ponen lado a lado las escuelas de un país sarmientino y los 6.000 prostíbulos que dominan Buenos Aires. La cantidad es impresionante. La inmigración aluvional incrementará la desproporción de géneros. Los médicos higienistas corrían del mestizo al italiano y del italiano a las prostitutas blandiendo su ciencia contra el aluvión bactericida.

El tango es gestado y parido sobre las sábanas de la cama de una prostituta. Este origen maldito es el que la historia de la nación rectificará hasta su olvido. La historia de la respetabilidad de la música ciudadana coincide

con la supresión de una identidad: la del Tango Hembra. El tango se hará macho, varón, hijo de madre santa y rencoroso por la mujer que se fue. Un tango llorón.

Otra entrada es la de los vaivenes entre música y letra. Gustavo Varela es músico y profesor de filosofía. Tocó de adolescente junto a Argentino Ledesma, y es un lector apasionado de Federico Nietzsche. Este libro es una historia de sus dos pasiones. Por sus conocimientos musicales, Varela puede hablarnos con claridad didáctica del sonido del bandoneón del Japonés Troilo, y del fuelle violento del Gato Piazzolla. Nos cuenta la crónica de las letras de Flores o Contursi, y un tango canción que recupera su esencia musical con el gran Ástor. Un tango que no es ni danza ni letra sino música pura, a partir del invento de un compositor que lo baña en Ginastera y Stravinsky.

Hay una pasión filosófica en Gustavo Varela y un amor ilimitado por la música ciudadana. Su libro no es una historia, es una genealogía, como decía Nietzsche: la presentación de un origen fisurado y bastardo.

TOMÁS ABRAHAM

Agradecimientos

Quiero agradecer a Horacio Cacciabue, porque caminó conmigo cada parte de este libro.

A Christian Ferrer, porque en el umbral de su casa le abrió la puerta al título de este libro.

A Gabriel Erdmann, porque ha sido una fuente inagotable de datos, libros y revistas.

A Guillermo Korn, por su ayuda en la búsqueda de material en la biblioteca del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

A Fernando Peirone, por su amistad, su paciencia y su aliento continuo.

A Juliana Orihuela, Mónica Cabrera y Marcelo Pompei, por su lectura atenta y crítica.

A don Andrés Carretero, porque antes de marcharse, todos los miércoles a la tarde, durante un año, me enseñó a reunir la vida política argentina y la historia del tango. Este libro es mi homenaje a su memoria.

A don Oscar Himschoot del Club del Tango, por su conversación y

por toda su generosidad a la hora de facilitarme las partituras originales que ilustran este libro.

Por último, a Tomás Abraham, porque a través de su amistad aprendí que hacer filosofía es también escribir sin miedo.

Introducción

A pesar de que la estructura misma de este libro remite al artículo del filósofo Michel Foucault *Nietzsche, la genealogía, la historia,* su contenido no apunta a ser una filosofía del tango. No pretendo extraer conceptos filosóficos de sus letras, ni me importa disciplinar a sus poetas bajo el rótulo de las escuelas o movimientos que se sucedieron en la historia de la filosofía. La extrapolación de saberes, cuando intenta forzar un sistema de pensamiento a otro, produce, en la mayoría de los casos, un efecto risueño, estéril y falto de sentido. Tampoco es una historia del tango, porque ello implicaría pensarlo como una entidad metafísica que se desenvuelve en la línea del tiempo, que tiene un origen en el que está escrita toda su identidad y, por lo tanto, el tango se vería necesitado de una verdad trascendente, que, lejos de hacer historia y disponerlo en el tiempo, lo saca del tiempo y de la historia.

«Percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona», correr a la historia de una teleología providencial, fueron las herramientas de acceso que la dupla Nietzsche-Foucault me brindó para atravesar las entrañas del tango. Ésta es mi deuda con ellos: no sólo una ordenación teórica, también una forma de pensar.

No me interesa definir al tango, ni situarlo en un lugar determinado de la cultura popular. Tampoco reducirlo a la consabida lectura de «música de Buenos Aires, de modo del sentir porteño, de pasión por las cosas nuestras» y otras tantas expresiones apologéticas que lo circunscriben a definiciones afectivas de encierro y de cuidado. Acercarse a los músicos y poetas que hicieron la historia del tango exclusivamente desde la pasión que produce escucharlo es una combinación que invita a una única perspectiva de lectura de admiración incondicional. Pero a la vez de una enorme falta de espíritu crítico. Escribir una historia que dé cuenta de sus virtudes emotivas es una tentación siempre a la mano: definir otra vez al tango como lo más propio del sentir porteño, volver a decir su historia sobre los sentimientos que despierta, historia en la que sus autores parecen estar armados para un combate contra un enemigo imaginario que tendría como intención hacer del tango otra cosa que lo que es. Decir que el tango es la calle Corrientes, que es Pichuco con su bandoneón, que es la sonrisa de Gardel o la nariz de Discépolo, que es el subterráneo con marcha Ástor Piazzolla o el Riachuelo en la garganta del Polaco, sí, está bien, es todo eso, afectivo, nostálgico, sentimental, un Buenos Aires envasado al vacío; pero creo que no hace falta seguir insistiendo con esta lectura de cofradía ya que a nadie le preocupa decir lo contrario. La mirada emotiva, dispuesta para la lectura de la historia, clausura toda otra interpretación. En ella el tango es propiedad de aquellos que sienten lo mismo, que se lo repiten, y entonces su historia se ve atrapada por una batería reiterativa de conceptos sentimentales.

La filosofía, cuando está atravesada por una entonación personal, tiende a abrir espacios. A la vez el tango, con su consejo y su moral indeleble, los cierra, porque define valores metafísicos que son el cerrojo a todo espíritu libre.

¿Cómo componer en un libro semejante desacuerdo? Piazzolla me parecía a la historia del tango lo que Friedrich Nietzsche a la historia de la filosofía. No sólo por su espíritu crítico, por su impaciencia y su sagacidad, sino también por la impronta que dejó en la música que se compuso después de sus tangos. Ningún compositor actual puede evitar a Piazzolla como ningún filósofo puede obviar a Nietzsche. Era una primera entrada: la filosofía y el tango se componían juntos en dos personalidades, pero no alcanzaban a cuajar. Lo opuse a Pichuco, a contraluz, Piazzolla-Troilo, la tensión clásica, no música sino conceptos, y desde allí se abrió la puerta a Julio De Caro, la modernidad, Descartes, el sujeto fundante. La pregunta por el origen estaba a la vuelta de la esquina:

Ángel Villoldo, los primeros tangos, los inmigrantes, el prostíbulo, Buenos Aires en 1880. Y allí, entre putas, tangos soeces, cuartetas prostibularias e inmigrantes, el tango aparece en sus comienzos como dicha y alegría, como jovialidad y desenfado amoroso, hecho por hombres y mujeres que la pasaban bien, que podían reírse sin culpa y hacer del prostíbulo una fiesta sin ninguna gravedad ulterior.

Entonces, la pregunta que articula la primera parte de este libro: ¿por qué el tango, que era la música del instinto sexual y la algarabía prostibularia, se convierte, en tan pocos años, en un discurso que afirma valores morales tan opuestos a los que le dieron origen? ¿Por qué el placer se transmuta en condena y el regocijo en melancolía?

Un problema de valores y sentido y no una cuestión por la esencia del tango. Una letra produce sentido, la música declara un valor. Son afirmaciones que hablan de una tensión de fuerzas; el arte, y en este caso el tango, da cuenta de esa tensión y su emergencia es la marca que expone los valores de esas fuerzas. Sexualidad y moral en la génesis del tango: modos de valorar, de conformar un sentido, formas de disciplinar el cuerpo y, a la vez, de abrir el grifo al fluido de los instintos. Por ello: genealogía y no historia para pensar el origen, porque se trata de valores en tensión y no de una esencia que deviene en el tiempo. El pasaje que se efectúa en el tango del placer prostibulario a la construcción de un discurso moral exige buscar la respuesta por fuera de su naturaleza, pensar su condición de posibilidad no como una sustancia milagrosa que aparece en 1880 sino como la expresión de un conflicto. La procacidad de sus letras, que pocos años después deviene en versos morales, se corresponde con la puesta en circulación de una erótica discursiva de la moral dominante.

La sexualidad y la moral se involucran una y otra en un sistema. Los preceptos higienistas de fines del siglo XIX, con su necesidad de ordenar axiológicamente a la multitud inmigratoria, ponen en circulación un discurso sobre la sexualidad que el tango hacía cuerpo en el prostíbulo. Lo que aparece como discontinuo no es más que sucesión: el baile se ve reforzado con una política de expansión conceptual de la sexualidad a manos de los escritores moralistas de la época. Lo que se prohíbe se hace manifiesto y se publicita. A la vez, el devenir moral del tango, su prescriptiva de una vida ordenada, esa suerte de recetario médico que son sus letras en las primeras décadas del siglo XX, retoman el discurso de control edificado por las clases dirigentes, que ven amenazados sus privilegios y su poder con la invasión extranjera. Lo refuerzan, lo hacen de circulación popular, lo llevan a todos los rincones; el discurso moral sale de la letra culta y se instala en los conventillos. Hacia allá se dirige

la primera parte de este libro, bajo la manta teórica de Friedrich Nietzsche y de Michel Foucault, máquinas conceptuales de la filosofía contemporánea que ofrecen un instrumental quirúrgico para descubrir minuciosidades y no para suturar monumentos.

Al mismo tiempo, no quería dejar a un lado la historia del tango. Sus personajes despiertan afectos, su música da ritmo a sensaciones íntimas, su poesía conmueve y abre grietas de melancolía y reflexión en las que los valores morales parecen disolverse. *La casita de mis viejos,* después de Sigmund Freud y su complejo de Edipo, en el mejor de los casos resulta anacrónica. Sin embargo, alcanza con que la melodía de Juan Carlos Cobián se inicie para que la letra de Cadícamo sea murmurada con afecto, incluso por las bocas más críticas y analizadas. Hasta algunas letras machistas donde un tipo le da «la biaba» a la amante o le encaja 34 puñaladas por encontrarla en los brazos de otro hombre, son cantadas no sólo por Edmundo Rivero sino también por mujeres de las más feministas.

Músicos y poetas componen su historia, vidas hechas para respirar en el tango. Siempre es un misterio el que una existencia elija una disciplina para decirse; que Contursi se haya escrito a sí mismo en *Mi noche triste* o que Aníbal Troilo haya atado sus manos a las correas del bandoneón no tiene ninguna explicación posible salvo en el mito, donde los dioses –caprichosamente, imagino– deciden los modos de cada vida.

La segunda parte, dedicada a la historia, no tiene como pretensión enumerar hechos ni enlazar sucesos. Ese devenir está contado por Horacio Ferrer, testigo privilegiado por su doble condición de investigador y de poeta, en su obra enorme *El libro del tango;* la música, con todas las dificultades que se plantean a la hora de emprender su estudio, tiene su historia escrita en excelentes libros. Basta nombrar a los investigadores Adolfo Sierra, Roberto Selles o la historia del bandoneón de Oscar Zucchi para poder configurar con precisión y exactitud los orígenes y el desarrollo musical del tango. Nombres, tendencias, escuelas, formaciones de orquesta, influencias, gran parte de lo que es la historia instrumental del tango está allí. No tiene sentido volver a repetir lo que ya está muy bien dicho ni me anima en este libro hacer un rastreo completo de datos. Me interesan más las vidas que se hacen música que una biografía musical del tango. Por ello la elección de los músicos es totalmente personal, consciente de dejar afuera a otros creadores e intérpretes que forman parte de la historia del tango. Aunque arbitrariamente elegidos, intenté dar cuenta de las rupturas que ha tenido su música, haciendo pie en la historia personal de aquellos compositores que han abierto nuevas modalidades. Arolas, De Caro, Cobián, Troilo y Piazzolla me permitieron construir una perspectiva de cómo se fue transformando el espíritu

musical del tango. Tantos otros quedaron afuera: Juan de Dios Filiberto, Osvaldo Pugliese, Francisco De Caro, Edmundo Rivero, Francisco Fiorentino, Alberto Castillo, Eduardo Rovira, Hugo del Carril, Horacio Salgán, todos ellos compositores, intérpretes y cantantes de una enorme musicalidad. Pero acaso la ausencia más notoria sea la de Carlos Gardel, como vocalista y como compositor, con melodías infinitamente sabias y con una voz que inventó todo el tango canción.

El segundo capítulo de la historia está dedicado a los poetas. Aquí, al igual que en la música, no pretendo esbozar una mirada completa de la historia del tango escrita en versos sino detenerme en ciertos gestos que fui encontrando e imaginando en las historias personales de algunos de sus poetas.

Celedonio Flores, Pascual Contursi, Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Enrique Cadícamo y Cátulo Castillo son las vidas que elegí para contar algunos temas de la filosofía que me interesan y que fueron vividos y escritos también por filósofos. Un diccionario de conceptos al que le puse nombres del tango y con el que intenté articular la poesía, la vida y la idea, un modo de decir el destino, el lenguaje o el tiempo, varietales de la filosofía dispuestos en los versos del tango.

Sobre el final, agregué algunas perlas de archivo que fui encontrando de camino en la investigación y que me pareció prudente publicar en este libro. Los tangos prostibularios de Ángel Villoldo o las letras de algunos tangos políticos que llamaron mi atención figuran en los apéndices de los respectivos capítulos. No es la totalidad de lo que encontré y si han logrado sobrevivir es gracias a la obsesión de algunos investigadores y coleccionistas que guardaron en sus cofres personales estos archivos. Los documentos del tango están dispersos en manos particulares: partituras, discos, libros, fotografías, antiguas grabaciones. Nadie puede precisar con exactitud cuántos tangos se compusieron, y no me refiero a toda su historia, sino apenas a un período o incluso, en algunos casos, a un solo compositor. *El inventario del tango*, de Horacio Ferrer y Oscar del Priore (1999), es una fuente muy exhaustiva y completa de información pero no abarca la totalidad. Y si no fuera por la persistencia de muchos coleccionistas, una buena parte de los documentos se habrían extraviado.

En la sección dedicada a Homero Manzi incluí el discurso pronunciado en la Cámara de Diputados de la Nación por John William Cooke en mayo de 1951, unos días después de la muerte del poeta. La talla del destinatario y la importancia del orador en la historia política argentina me parecieron una combinación que exigía su publicación.

Por último, este libro es la consecuencia de una doble pasión, mi amor por la filosofía y el apego y la devoción que siento por el tango. Hasta que pude escribirlo, pensaba que eran amores escindidos: uno de disciplina de estudio, de rastreo por bibliotecas, de insomnio por la palabra, de pertenencia a una manada de amistad y saber, *el seminario de los jueves*, de leer todos los años algo de Kant y de mi fijeza con Nietzsche; el otro amor, más vinculado a mi historia privada, la esquina del barrio de Boedo, el billar, los discos de Gardel sonando en el combinado una mañana de sábado, las tardes en La Salada con el gordo Beto, que hablaba como un sabio y remataba sus palabras con un verso de Celedonio Flores, o el haber estado alguna vez con mi guitarra junto al *Negro* Argentino Ledesma y vibrar con él.

Intenté reunir estas dos pasiones respetando sus modos de ser: de grietas y discontinuidades en la genealogía, de admiración y encuentro afectivo en la historia.

PRIMERA PARTE

GENEALOGÍA

1
Sexualidad

Macedonio Fernández decía

Macedonio Fernández decía que no le alcanzaba con tener una sola fecha de nacimiento para todo lo que iba viviendo, que necesitaba por lo menos dos. Algo parecido le ocurría a Juan Carlos Paz cuando creía que debía ser el primer músico argentino nacido en el siglo XX y entonces alteraba la fecha de su natalicio para hacerlo coincidir con el primer día del año 1900. Al igual que a ellos, al tango parece no alcanzarle con una sola fecha de nacimiento.

Tal vez porque pensar la cuestión del origen (en este caso del tango) sea, no tanto una necesidad de la historia, sino un modo que tienen los mitos de poder establecerse como principio fundante para las acciones humanas. El origen es una fábula en la que nos recostamos para dar cuenta de la identidad y, en particular, para pensar que aquello en lo que algo deviene estaba todo entero en su matriz. El mito explica, abraza, abarca, suspende el tiempo de vida para proponer sólo la temporalidad del origen, y la historia se transforma en Historia, es decir, en un puro despliegue metafísico de aquellas condiciones que ya estaban escritas de antemano.

A la hora de pensar en el origen del tango, cada quien busca cargar con la piedra inicial, volverse San Pedro y sostener sobre sus espaldas el peso entero de semejante iglesia. Si es la continuidad de la gauchesca del siglo XIX, si es Buenos Aires escrito en una partitura, si es el dolor que se canta o se baila, si es una manera de caminar: cientos de definiciones hacen volver cosmos lo que en su origen fue caos.

Jorge Luis Borges (siempre Borges) dice en su «Historia del tango» ([1930], 1984), que cualquier conclusión es válida a la hora de pensar el origen, aunque las versiones sean diferentes entre sí. El tango puede haber nacido en Montevideo, en Buenos Aires, en La Plata o en Rosario, según los intereses de quién lo diga. Puede tener su versión sentimental o su carácter pendenciero; ser un derivado del candombe uruguayo o de la zarzuela española. Su carta natal combinará los astros de acuerdo con la mirada creativa de quien vaya a buscar su raíz, en cada caso los fundamentos que se encuentren harán verosímil una historia posible, que hallará en los hechos una justificación para explicar su carácter ulterior.

Borges se instala en este modo de ver la historia; las contradicciones en torno al nacimiento del tango lo llevan a pensar en una ficción originaria que tendrá su propio justificativo: «Tal vez la misión del tango sea ésa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor» ([1930], 1984).

Ficción, la historia también se construye a partir de infidelidades, que no necesariamente tienen que afirmar la verdad, sino abrir un campo donde sea posible encontrar grietas, rajaduras, cortes. Borges pone el acento en el carácter pendenciero del tango y le atribuye una función compensatoria, asociada a la construcción de nuestra identidad nacional: la identificación con el gaucho y con el compadre son para él el síntoma del carácter abstracto que reviste para los argentinos el Estado nacional, una idea lejana más que una necesidad. No somos ciudadanos sino individuos, porque encontramos en los íconos singulares a nuestros semejantes. No es la institución nuestro modelo, y en particular no lo es el Ejército Nacional, sino el hombre solitario que se muestra valiente; ése es nuestro referente a la hora de pensarnos argentinos, una ficción sostenida en la amistad y no en la ley. Este carácter pendenciero de lo singular hace del tango, según Borges, una expresión verdaderamente popular, y lo aleja de aquel modelo de Estado construido a partir de la Generación del Ochenta, cuyo efecto político será, años después, el de convertir al Ejército Nacional en un arquetipo de acción e identidad. Si el valor es de uno y no de una totalidad, si no se reúne la valentía en una casta y apenas es la razón para una acción individual, el cora-

je, que debería ser el principio de una acción integradora, se vuelve nocivo, porque es ejemplo para el individuo y no el fundamento para una comunidad. Lo popular, entonces, está fuera del orden legal, es un sargento de policía que pelea contra la ley junto al desertor Martín Fierro, una relación invertida que entraña peligros. Borges imagina los primeros tangos, el llamado tango milonga, como una música capaz de transmitir «esa belicosa alegría cuya expresión verbal ensayaron, en otro siglo, los rapsodas griegos y germánicos» (Borges, citado en Ostuni, 2000). Pero su derivación posterior a lo nostálgico hace que esa valentía sea apócrifa: no somos ni atenienses ni alemanes; apenas una reunión de voluntades singulares, de italianos melancólicos, desertores y policías conversos. El tango canción es el síntoma del extravío: porque subvierte el gusto refinado que deberíamos tener por el poeta Mastronardi; porque sus letras aparentan ser la verdadera poesía argentina cuando apenas son «piezas imperfectas» que se escriben en la revista *El alma que canta*. Otra habría sido nuestra historia si el lugar del *Martín Fierro* hubiese sido ocupado por *Facundo. Civilización y barbarie* de Sarmiento, otro el destino de la música de Buenos Aires. Por ello el tango, tanto el original, el que surge en la alabanza del compadrito, como el que se dice y se canta con tristeza, tiene el destino final de convertirse en una mitología de hombres de «pobrísima vida», una religión de prófugos, matarifes y rufianes, que podría haber construido otro camino, uno de identidad más propia, pero que mezclado con el inmigrante y montado encima de un instrumento «cobarde» como el bandoneón, termina por convertirse en un modo de enmascarar la canallería trivial y la infamia.

A pesar de todo esto, a pesar de ser una música poco importante y de las letras que dan cuenta del resentimiento, que «deplora las desdichas propias y festeja las ajenas», Borges parece encontrar un secreto en esta música que no puede ser traducido en las palabras de un diccionario: «Diríase que sin atardeceres y noches de Buenos Aires no puede hacerse un tango y que en el cielo nos espera a los argentinos la idea platónica del tango, su forma universal y que esa especie venturosa tiene, aunque humilde, un lugar en el universo» (Borges [1930], 1984).

Tiempo después, cuando el tango comienza a anunciar una de sus muertes, Borges insiste con él en un poema; otra vez la idea de fundar un pasado irreal cerca del coraje, una pregunta por el tiempo, una diablura. Y por el desprecio que le causa la chusma popular y los barrios marginales de inmigrantes, coloca su origen, como en su «Historia del tango», en el norte, en los cuchilleros de Palermo (para Borges, los suburbios), en la ficción de una valentía aristocrática: «Muchos años requirió al Barrio Norte para imponer el tango en los conventillos y no sé

si del todo lo ha conseguido. Antes era una orgiástica locura; hoy es una manera de caminar» (ibíd.).

El tango tiene entonces para Borges una raíz noble, pura, de mitología cuchillera, que encuentra en los conventillos de La Boca su modo de hacerse rencoroso y nostálgico y, a la vez, «un repertorio de fracasos». Sacarlo del sur, llevarlo a los libros, hacerlo un material de discusión para letrados, ésa parece ser su preocupación. Efecto ideológico de la Generación del Ochenta, Borges sigue atrapado por el mismo espíritu: apropiarse del gaucho, de Juan Moreira y Martín Fierro, del compadrito y del rufián, explicarlos literariamente, lo que significa limpiarlos de barro y hacerlos un objeto para el laboratorio intelectual de las mentes encargadas de construir nuestra cultura nacional. Si Juan Moreira es popular, si el tango se expande como la peste, no es más que por la bajeza de un pueblo contaminado de individualidad e inmigración, que poco hace por cimentar un Estado nacional que todavía necesita edificarse.

Y a pesar de reconocer al prostíbulo como espacio de gestación, a pesar de reunir la capacidad belicosa con el instinto sexual, Borges elige el coraje y la valentía más que la erótica de los cuerpos como la raíz del tango. Olvida el burdel y prefiere el duelo, la sangre, el carácter malevo por encima del espíritu lascivo.

La interpretación borgeana, por su carácter genealógico más que literario, permite extraer tres conceptos que son propios de los orígenes del tango y que constituyen las condiciones políticas de su emergencia: identidad, sexualidad y asepsia. Estos conceptos sintetizan dos problemas y un modelo de respuesta. La identidad aparece como un problema para la construcción de la nacionalidad, en tanto la inmigración aluvional de fines del XIX es expresión de la diferencia, de la diversidad. La sexualidad tendrá el registro de la peste, un tipo de contagio incontrolable frente a la enorme proliferación de prostíbulos. Como respuesta a estos problemas, la necesidad de escribir y fundar una nueva moral oligárquica: la política higienista, en manos de médicos que escriben y hacen política, que ocupan cargos de importancia y establecen una nueva modalidad de control.

El tango lleva sobre sus espaldas estos tres conceptos; su identidad de origen dependerá del modo como se articulen. Sobre su música y su letra transita la nostálgica mirada del inmigrante, a la vez que un nuevo modo de entender la sexualidad y un tipo de respuesta que, lejos de separar para limpiar y establecer controles, reúne, integra, fusiona en una sola modalidad la diversidad social, para volverse la expresión cultural de una nueva clase, que unos años después encontrará su bautismo político con el peronismo.

El tango inventa culturalmente a la clase media, es su primera expresión, su modo de construir afectos, su manera de expresar el afincamiento en una nueva tierra. El inmigrante que echa raíces, que funda una familia, trae consigo la zarzuela, el chotis, la mazurca, que en una tarde de patio se mezcla con el sonido de la milonga campera. El hombre de campo, el italiano, el turco, son refugiados sociales, expulsados por el alambre de púa local o por la miseria de sus países de origen, que mezclan sus músicas, sus culturas, sus oficios. La pobreza económica es transitoria: es necesario conquistar la América para regresar, para decir que se ha triunfado. No son aristócratas de conquista ni marginales. Son otra cosa que la Argentina aún no conoce. Traen ideales, libros, partituras, costumbres, instrumentos, teatro. La fuerza del trabajo ha de sacarlos del conventillo –éste es el imaginario–, han de volver a su tierra para vivir la vida que se merecen, no la que llevan en el arrabal, cerca del río, pobres y mezclados unos con otros en una ciudad extraña. Y mientras lo logran, mientras se mantiene la idea de volver, mientras esperan la dicha de «hacer la América», derraman su cultura, se establecen, fundan una familia, inquilinos al fin, que pintan la casa ajena con sonidos propios. Es la nostalgia del italiano por su tierra, del italiano que lentamente deja de arrastrar su miseria por las calles, que ahorra lo que obtiene de su trabajo y educa a su hijo; es el modo que tiene el polaco que vive en el conventillo de decir sus ideales, mezclada su pobreza con las teorías de Marx o de Bakunin; es el canto de amor criollo a una prostituta francesa y es la sublimación de la sexualidad, que deja de vivirse en los prostíbulos para hacerse primero baile y luego canción popular.

La genealogía del tango significa entender sus orígenes no como la reconstrucción histórica de una sustancia siempre idéntica, sino como las fuerzas en tensión que lo producen. Su historia, en cambio, será el devenir en música y en poesía, donde van a escribir su morada el inmigrante, la puta, el niño bien y el bandolero.

Buenos Aires en 1900 no es reconocible

Buenos Aires en 1900 no es reconocible. Tiene su rostro desfigurado por habitantes extraños que bajan de los barcos, ocupan las calles y se instalan en casas abandonadas. La peste de 1871 dejó vacías y a su disposición las enormes propiedades que las clases dominantes poseían en San Telmo, quienes ante el temor a contagiarse deciden emigrar hacia el norte y fundar nuevos barrios y, entonces, nuevos cercos. Lo que hasta ese momento servía para albergar a una familia bien se convierte

en una verdadera ciudad con nombre propio, el conventillo, hecho de decenas de habitaciones, de idiomas y de costumbres, reunidos todos alrededor de un patio central que va a servir de ágora para fundar una identidad de síntesis.

El inmigrante en suelo argentino amplía el mundo. Las fronteras ya no son las del país colonial, endebles por entonces y en proceso de definición, sino las de todo el globo. Por lo tanto no hay fronteras sino arrabal, costado, margen. La frontera es una cuestión del siglo XIX que la llegada del inmigrante hace desaparecer como problema. Buenos Aires está invadida, casi 7 de cada 10 personas son extranjeros, la población se cuadriplica en poco tiempo, una estadística impensada por las elites gobernantes. Otras costumbres, otro sonido, la diversidad desespera a la aristocracia gobernante, a Mitre, a Roca, a Ramos Mejía, a Cambaceres, y por eso se aplican a un modelo de nacionalismo positivista: la aldea está invadida y la nación se pierde. Es necesario unificar la lectura de nuestra historia, elaborar los primeros mapas, extender los límites, matar al indio y ocupar las tierras con verdaderos latifundios, escribir novelas para explicarnos y decirnos quiénes somos. Aquella vieja razón positivista, que veía a la ciudad como el ideal de salubridad y progreso y al campo como la barbarie, se invierte. Se trabaja sobre la higiene pública en la metrópoli, se draga el puerto, se cavan cloacas, se fundan hospitales y dispensarios a granel. Pero es necesaria la tradición frente a la poligamia cultural que ofrece el inmigrante. Recluirse, pensar en la tierra, hacer pie políticamente sobre el imaginario de la oligarquía terrateniente y, a partir de ella, construir un modelo de identidad nacional. Hasta Juan Manuel de Rosas comienza a aparecer en algunos discursos liberales como un ícono de nacionalidad, reivindicado por aquellos mismos que hasta hacía muy poco lo habían condenado.[1]

Por ello el tango, como la primera expresión de esta mixtura cultural inmigratoria, edifica una idea de comunidad de sentido alrededor de aquellos temas que comprometen la existencia singular; comunidad de individuos y no de ciudadanos, tal como decía Borges. A diferencia de otros folclores, donde las letras describen el sentimiento y el orgullo de pertenencia a un lugar propio, el tango no evoca una identi-

1. Al respecto, sostiene David Viñas: «[…] si para la elite escindida y enfrentada del 52 al 80 Rosas era la alteridad y el mal, para la elite homogeneizada después del Acuerdo el mal eran los hombres nuevos y Rosas –en tanto se identificaba con el Pasado y la Sangre– empezaba a ser un valor positivo para el grupo. La posición defensiva de la elite liberal se denota con claridad en el movimiento que va de la sensación de *crisis* a la *regresión*» (Viñas, 1975: 51).

dad geográfica sino afectiva, una identidad de relación, de vínculo. Se baila el deseo sexual; después, se versifica la pobreza, el amor, la amistad, la madre, la traición, etc. La cartografía sobre la que se funda no es la abstracción de la belleza de un paisaje ni la pertenencia a la tierra sino el lugar del encuentro social, primero en la dicha prostibularia, más tarde en el café, en la mesa que reúne, en el barrio, en la esquina, en el espacio público compartido alrededor del cual se organiza una comunidad afectiva y moral.

El tango no es reactivo; no aparece como expresión de los márgenes frente a la discriminación de las elites; el carácter erótico de su baile no es una respuesta a la moral sexual imperante, ni sus letras dan cuenta del rencor del marginado social. Es una expresión plástica que aparece, junto a otras expresiones (el teatro popular o los partidos políticos de masas), como un modo de fundar nuevos valores, como el sonido inicial de una clase que se está inventando a sí misma, que abrirá una brecha entre la burguesía acomodada y la pobreza, entre la civilización y la barbarie. No hay indemnización ni facturas que pagar. Suponer, como lo hace Borges, que el tango es una manera de compensar ciertas falencias, de edificarse sobre el mito apócrifo del coraje argentino, es ubicar en su nacimiento una deuda, un pecado original que es necesario pagar. Entonces, ya no es creación sino necesidad; en su génesis no hay institución de sentido nuevo sino un dispositivo moral: el tango es la expresión culpable de una sociedad que ya tiene demarcado su destino (redimirse del coraje que no tuvo) y que el extranjero, en su nostalgia, extravía. La masa inmigratoria está inventando un nuevo modelo social que carece de programa y, por lo tanto, no hay rumbo, tal como escribe desesperadamente Eugenio Cambaceres, tal como parece decirlo Borges cuando señala la inversión de la milonga por el tango y la sangre por el fracaso.

Las tradiciones culturales que los inmigrantes arrastraban de sus países de origen se ven mezcladas con otras. Las relaciones que mantienen entre ellos carecen de un marco desde donde establecerse y, a pesar del esfuerzo de muchos inmigrantes por aglutinarse alrededor de un origen común, la mezcla es inevitable. El piamontés está obligado a establecer vínculos sociales con el turco, con el polaco o con el francés. No hay entre ellos una argamasa que los reúna: ni la historia, ni las tradiciones, ni la religión, y mucho menos un lenguaje común. El tango es el efecto musical de esta mixtura, un caleidoscopio italiano, español, judío, francés, alemán, africano. Pero esto no implica que se trate de un sincretismo de saberes sino de una fusión de vivencias, de cosas, de instrumentos, de los que cada cultura tomará aquello que necesite. Todo

es foráneo: el bandoneón, el baile de agarre, el nombre mismo. Salvo la milonga campera, de la que el tango se nutre principalmente en el ritmo, el resto de los elementos que le dan vida encuentran su raíz en el mosaico inmigratorio.

Pero esto no significa entender la emergencia del tango como una sumatoria de elementos aislados sino que aquí, como en la teoría de la Gestalt, el todo es más que la suma de las partes. En su origen es la vivencia de mixtura que vive la sociedad de Buenos Aires, da cuenta de una forma nueva de representación del mundo, una manera de vivir el tiempo y de edificar un espacio común sobre un territorio ajeno. El tango será el modo de construcción de una identidad de origen fragmentario, un edificio compuesto de sexualidad prostibularia, de alegría, de diversidad. Y después de nostalgia, de conventillo y moral, de soledad y extrañamiento. Tiene muy poco o casi nada de la Argentina anterior a 1880. Por ello no es el sonido del Río de la Plata sino la música del puerto, la del prostíbulo cercano al puerto. No expresa el dolor del esclavo que canta su tristeza al lado del Mississippi, como en el jazz; no es la música de la tierra ni la representación de una geografía definida.

Su presencia tendrá, para el nativo de Buenos Aires, el mismo sabor de contaminación que tiene el extranjero. Para colmo, y a pesar de una política central que sostuvo la necesidad de la inmigración como condición para el progreso, el inmigrante que llega no es el que la sociedad política de entonces esperaba. No son franceses que llevan *El contrato social* de Rousseau bajo su brazo; tampoco el italiano culto que ama la ópera; mucho menos el inglés, a quien esperaban a las cinco de la tarde para mostrarles que aquí también existe la civilización y se bebe el té de la India. No, los que bajan de los barcos arrastran, en su gran mayoría, la condición de bárbaros de su propia cultura, seres capaces de dormir en habitaciones de conventillo, apilados uno encima de otro, y que traen, en algunos casos, ideas que atentan contra la moralidad local. Desembarcan putas y anarquistas, napolitanos analfabetos y alemanes de ideología wagneriana, la hija del cocinero de la corte del rey de España y el polaco socialista que termina siendo rufián en un prostíbulo de Avellaneda.

La cara del extranjero reflejada sobre el Río de la Plata es la fuente de la que brota el tango en su origen; ni el extranjero ni el río: ambos. Es por ese motivo que el tango va a tener problemas de identidad casi desde su fundación y que, frente al más mínimo cambio, comiencen a plantearse conflictos de carácter ontológico, cuestiones que siempre anuncian su muerte. En 1903, mucho antes que los detractores de Piazzolla de la década del sesenta, y cuando el tango cuenta apenas con unos

pocos años de vida, Fray Mocho escribe: «Los famosos cultivadores del tango y el tango mismo han desaparecido de la escena. Si ya no asistimos a su ignorada muerte, oímos el fúnebre tañido de la campana que anuncia su agonía» (citado en Lara, 1961).

Esta identidad multiforme que exige del tango un continuo reafirmar su carácter, su esencia, lo expone, periódicamente, a una situación necrológica. En 1913 escribe Enrique García Velloso: «El tango no va a agonizar. Morirá de repente y desaparecerá como la llama de una bujía a la que se da un soplido... Una mañana te despertás y nadie sabrá lo que ha sido el tango» (citado en Lara, 1961).

Y si como dice Nietzsche (1994): «por la vegetación que crece en un terreno se infiere la naturaleza de éste», el terreno en que crece el tango es múltiple, porque su flor es mixta, hecha de bandoneón alemán, de melancólica habanera, de armonías napolitanas, de baile negro con cortes y quebradas, de olor a vasco, a genovés y a africano, todo a la vez.

Por ello es posible entender su etapa prohibida, sus primeros años en el secreto jovial de un prostíbulo y la aversión que producía en las clases dominantes. Porque si bien es cierto que su tipo de danza sexual implicaba un desafío a los patrones morales de la época, el rechazo que produce el tango está en directa relación con el rechazo hacia el inmigrante, con la crítica hacia sus modos de vida, con la náusea que causan en los sectores más acomodados.

La Generación del Ochenta escribirá novelas, leyes, disposiciones, edictos, reglamentos, vinculará al inmigrante con la peste y el tango recibirá los mismos adjetivos despectivos que el extranjero. Su música es la expresión de una moral repugnante que reproduce la repugnancia que inspiran los inmigrantes a las elites. El extranjero, como el tango, es la amenaza de una infección que es preciso extirpar. Y para ello serán necesarios los médicos, diestros en el manejo del bisturí.

Antonio Argerich era médico

Antonio Argerich era médico aunque elige la literatura para convertirse en juez. Abrazado al espíritu positivista e iniciando en la Argentina la novela de corte naturalista al modo de Émile Zola, escribe *¿Inocentes o culpables?*, un retrato que da cuenta del rechazo y la segregación a la que estaban expuestos los inmigrantes. Publicada en 1884, la novela cuenta la historia de una familia de inmigrantes italianos radicada en Buenos Aires. El relato es sencillo y está cargado de reflexiones fisiológicas y morales.

La historia es ésta: José Dagiore, «inmigrante rústico que tiene pocas necesidades», llega a la Argentina a los 20 años. Sin oficio ni empleo fijo, cuando sale del Hotel de Inmigrantes se instala en un conventillo y comienza a deambular por las calles buscando trabajo. Se hace lustrabotas, albañil, vendedor ambulante de comidas y, aunque eran actividades muy poco lucrativas, logra ahorrar en apenas ocho años una suma de dinero que le permite convertirse en socio de una fonda junto con Vincenzo Petrelli, cocinero y, obviamente, inmigrante italiano.

Argerich remarca el carácter ahorrativo de Dagiore, y lo hace no como una señal de prudencia y previsión sino como una característica propia del inmigrante italiano, efecto típico de «la animalidad descarnada del avaro» de ahorrar por ahorrar o «tal vez –agrega– por el hábito heredado en la falta de costumbre de no gastar dinero, cumpliendo así, de una manera inconsciente, la misión de ahorrar todo lo que no habían podido comer sus antepasados». Para Argerich, ganar poco y poder guardar «es una aberración económica que sólo puede explicar un inmigrante de la bella Italia».

El avaro Dagiore se instala en su negocio, con el tiempo le compra la parte a su socio el cocinero, que vivía ebrio de la mañana a la noche; «el alcohol –dice el doctor Argerich–, combinado con la atmósfera ardiente que había respirado durante quince años en la cocina, dieron un resultado lógico: el desgraciado Petrelli empezó a revelar signos de manifiesta locura». Al encontrarse solo y con tanto trabajo decide casarse, «así tendría una sierva». Como en un remate de ganado, mide las condiciones de las mujeres posibles examinándolas por su vigor para el trabajo y al fin negocia con otro paisano, dueño de un almacén, el casamiento con su hija Dorotea, de 16 años. Para la joven, su futuro marido es un desconocido que no cumple en nada con sus sueños de amor adolescente y romántico, pero obligada por sus padres, que ven en el matrimonio con el fondero una unión conveniente, no tiene más remedio que someterse sin protestar, aunque sólo pensando en Dios logra calmar «su repugnancia instintiva» hacia Dagiore.

Conformada la unión, ambos viven en el pequeño cuarto de la fonda destinado al dependiente: ella sintiendo cada día más asco por su marido, y él, cada día más dominado por las virtudes sexuales de su joven esposa. Nace el primero de sus tres hijos, José, y luego dos niñas. Dorotea, consciente del influjo sexual que ejerce sobre su marido, cambia caricias y relaciones íntimas por deseos materiales: vestidos a la moda, una nueva casa, más grande y lujosa, muebles y alfombras, perfumes, nuevas relaciones. Su intención es dejar de ser sólo la mujer del fondero y volverse una señora de la sociedad.

Para Argerich, el paso del tiempo sin una instrucción dirigida ahonda las anomalías y produce grandes riesgos. En este caso, la niña ingenua que fue sometida al imperio de un animal italiano se vuelve mujer y aprende que su sexualidad es la piedra de cambio para una vida de lujos. Sus sueños de encontrar a un príncipe que la lleve lejos de la bestia quedarán escondidos debajo del manto de la ambición y del reacomodamiento social. Como una ramera que ve violada su ingenuidad, Dorotea acepta el destino de padecer sin amar en el que la ha puesto la vida, pero debe llevarse algo a cambio; como en una casa de tolerancia, adornará cada rincón de su existencia con diamantes falsos y hará de la cama un encuentro bursátil.

Por ello, para Argerich este deseo de lujo, esta vocación de una vida más digna sin el revestimiento cultural que exige, conduce necesariamente al ridículo y, en el extremo, a la degeneración y al delito. La levita que se compra Dagiore para no desentonar con el aspecto de su mujer es el disfraz de una bestia que no deja de hacer el ridículo; el gusto de Dorotea dista de ser el «educado» cuando cubre toda su casa de objetos relucientes y tapices de estilo grotesco. En un «cerebro atrofiado» como el de él (o el de ella), no hay ilusión ni necesidad de una vida mejor sino la vocación de cambiar de clase sólo por efecto de la vanidad o del orgullo. Para Argerich, es típicamente plebeyo crear antecedentes para creerse distinguido, y «el salto brusco del proletariado a las altas esferas de la sociedad trae perturbaciones graves y todo lo desequilibra [...]. Las familias modestas descarrilan en su juicio y se entregan a la vorágine de las preocupaciones reinantes». Éste es el inicio de las desgracias, porque las necesidades que aparecen no se corresponden ni con la clase social ni con la cultura que la sostiene.

El ahorro, que es una virtud en las clases cultas, en una bestia italiana se vuelve un defecto, una muestra de avaricia y mezquindad, cuya verdadera dirección es imitar las costumbres de las clases altas, produciendo el efecto contrario: el desacierto y la ridiculez. El dinero puede igualar la capacidad de gasto pero no equipara la condición social. Por ello es necesaria la advertencia: la sociedad argentina corre el riesgo de ver mezcladas sus castas de apellido y abolengo con ricos simuladores de baja calaña.

Y aquí empieza verdaderamente la novela, cuando la familia está constituida sobre este pacto económico que consiste en intercambiar sexualidad por lujo, cuando el hijo de dos desgraciados inmigrantes es criado sobre una alfombra que no le corresponde por condición ni por educación. Semejante *hybris* social se paga con desgracia: la familia Dagiore tendrá un destino trágico que Argerich describe en todas sus dimensiones. El inmigrante está condenado de antemano por su propia

naturaleza. Pero no es ésta la preocupación del doctor Argerich; en realidad, nada le importa del dolor de la familia (no es un sainete) ni ofrece medios o respuestas para mejorar la situación de los inmigrantes, sino que su exposición, «hecha con todo rigor científico», tiene como única preocupación los efectos que produce este tipo de vidas en el futuro del país, como un «gran problema [...] que encierra el porvenir de nuestra patria».

Es decir, lo que está en juego es un problema de orden moral que sólo puede ser tomado con seriedad y rigor científico. Argerich se pregunta «cómo de padres mal conformados y de frente deprimida, puede surgir una generación inteligente y apta para la libertad». El país necesita un tipo de hombre que una raza inferior como la de los inmigrantes no puede brindar.

El eje de la obra es mostrar qué ocurre cuando los inmigrantes, anómalos por naturaleza, se hacen dueños de las instituciones que fundan la sociedad argentina. Por eso se cuenta la historia de un italiano que funda una familia: es la bestia encubierta bajo ropas moralmente aceptadas. Y aunque la institución sea poderosa, aunque en la familia se funden las esperanzas de Argerich de dar cuerpo a la verdadera nacionalidad, esta institución no resiste como marco para un animal lujurioso. Y éste es el riesgo: que los valores respetados por todos los hombres de bien caigan en manos de «sátiros deformes»; las consecuencias son terribles, no tanto para ellos sino para la sociedad toda.

Una vez instalada en casa nueva, Dorotea vive en su falsa posición y en ella cría a sus hijos. La historia se precipita: Dorotea tiene un amante, en el que cree ver a un príncipe que la rescata del fango cuando en realidad es engañada sin escrúpulos. José, el hijo mayor, es un descarriado que cree merecer más de lo que tiene (una especie de caricatura de la madre), no estudia y apenas si lee algunos libros de filosofía, que le sirven para discutir con un abogado si es más sabio Schopenhauer que Leopardi. Claro que no en la universidad sino en la sala de espera de un prostíbulo. Su destino trágico es el ejemplo moral que elige Argerich para prevenir a la sociedad de los efectos nocivos de la inmigración. José Dagiore, el italiano que se atreve a fundar una familia, es conducido por Argerich por un derrotero abismal: golpea a su mujer, vive alienado en la fonda, se vuelve alcohólico, su avaricia se hace extrema para con él mismo y para con los demás, se torna agresivo, sucio, un ser despreciable para su familia, y termina demente, internado en un hospicio y olvidado por todos.

La novela confirma que es imposible hacer de una bestia un ser humano. La descripción del inmigrante, su brutalidad, su falta de sentido moral, sirven como antecedente para ver los efectos que provoca en la

familia. Por todo esto, la obra de Argerich está planteada como una advertencia más que como una crítica a una situación social vigente. Es decir, la pregunta no es qué hacemos con los inmigrantes sino qué efectos producirá su presencia en las generaciones futuras. Por ello el narrador abandona al personaje principal, Dagiore, para destacar las consecuencias de su acción, y en particular el destino que vive su familia. La idea que sostiene Argerich es que en el seno de una familia inferior de inmigrantes operan dos razones, dos causas que garantizan el fracaso de todo lo que de allí se desprenda: una herencia de carácter cultural y otra fisiológica.

La herencia cultural, transmitida por la educación que imparte el inmigrante a su familia, es la causa de todos los desvíos morales. Argerich entiende que sólo la educación garantiza la continuidad de aquellos preceptos morales que toda sociedad necesita, no tanto para su esplendor, sino para algo más básico aún: para sobrevivir. Es decir, el efecto de una sociedad inculta es su propia destrucción. Así termina la novela: el inmigrante en el loquero; la esposa, desvalida, sin dinero, engañada por una vida de lujos que le son extraños, pero principalmente con un amante, es decir, inmersa en el delito, como adúltera; las hijas, sobrellevando el mismo destino que la madre (aunque la novela apenas esboza el curso de sus vidas); y por último el hijo, sobre quien se monta la novela de la mitad en adelante, termina suicidándose, porque contrae la sífilis en una orgía y está impedido de casarse. En definitiva, quien no ha sido criado bajo preceptos morales carece de educación y acaba trágicamente en los márgenes.

La herencia de carácter fisiológico, idea propia del positivismo de fines del siglo XIX, supone una atrofia natural en el cerebro, órgano al que Argerich compara con una máquina de vapor capaz de resistir presión hasta un punto, a partir del cual su funcionamiento empeora. La vida en los extremos es la razón que conduce al cerebro a estallar, y sus efectos son la divagación, la monomanía o la demencia, todo lo que sufre la familia Dagiore. Una vida fuera de las normas es intolerable para la fisiología humana. Pero la cuestión no se reduce sólo al propio inmigrante, sino que dicha atrofia física se transmite también a sus descendientes: «Sus respectivas familias [las de los inmigrantes] no habían ejercitado el cerebro en muchas generaciones y, por lo tanto, no podían transmitir ninguna buena predisposición para el franco vuelo del pensamiento». La naturaleza no da saltos, insiste Argerich, por si su idea no quedó clara, y de un cretino nunca procederá un ser inteligente. Es decir, deberán pasar muchos años hasta que un hijo de inmigrante pueda generar un mínimo pensamiento. Y claro, el país no puede esperar tanto.

Condenado definitivamente al fracaso, lo único que la presencia del inmigrante traerá aparejada a la Nación Argentina es su propia corrupción.

El título presupone ya un juicio, un proceso a la inmigración y a los efectos que produce en la sociedad local. Por ello, desde el inicio, el autor se ubica más como analista de una situación que como el narrador de una ficción de corte realista. A lo largo de sus páginas se mezclan las reflexiones de carácter moral con una lectura cientificista de ciertos aspectos de los personajes. Mientras tanto, Argerich va intercalando sus consejos, sus reflexiones, todas teñidas de una pátina moral, a fin de exponer claramente las pruebas en el proceso novelado que realiza a la inmigración. Pero en especial destaca las consecuencias que ciertas conductas de los extranjeros pueden producir en el futuro. Por ello importa más el efecto de la sentencia, no tanto sobre la vida del inmigrante, que ya está condenada, sino como anticipación de lo que puede llegar a venir. Es necesario un juicio sumario para prevenir los efectos que la presencia de italianos incultos pueden provocar en la sociedad argentina.

Antonio Argerich escribe una obra de asepsia, es decir, le importa describir para limpiar, para mostrar los efectos perniciosos que acarrea la falta de cultura de la inmigración y entonces prever el tipo de sociedad resultante de ese proceso. No le importa tanto describir a la bestia sino las consecuencias sociales que esa bestia produce cuando funda una familia.

Ahora bien, Argerich muestra los efectos de semejante desdicha un poco en las costumbres de la vida cotidiana, pero principalmente en la sexualidad. Es decir, el terreno sobre el que se van a ver con un cristal de aumento las anomalías del inmigrante es el de su conducta sexual, tanto en la intimidad de la pareja como en los desenfrenos juveniles.

El brebaje es explosivo: la bestia atrofiada cultural y naturalmente es expuesta en su intimidad, desnuda, una bestia sin ropas en la jaula de la civilización. Siguiendo los lineamientos del pensamiento iluminista, Argerich piensa que la cultura es capaz de limitar la animalidad natural y componer un hombre socialmente aceptable, pero esa misma cultura, en la bestia inconclusa venida de Europa, evidentemente no tiene efectos. La idea es mostrar a la familia del inmigrante en una vidriera y exponer su intimidad sin ningún pudor: el hombre extranjero como un animal que nada sabe del amor y que es capaz de someter a una niña (aunque inmigrante también, niña al fin) a la fuerza de su bestialidad; la mujer inmigrante que despierta la tentación demoníaca del sexo en hombres instruidos y de bien como la adúltera o como la ramera que habita los lupanares y que se ofrece a cambio de unas pocas monedas; la descendencia como el joven, hijo de la bestia y tan bestia como su padre, que

abandona toda idea de instrucción para refugiarse en las casas de tolerancia, contagiarse la sífilis y, solo como un perro, terminar suicidándose.

La sexualidad tiene siempre acento extranjero, olor a inmigrante, es la contracara bestial de la sociedad de bien, donde lo que existe no es el sexo sino el amor.

El extranjero es el demonio, el que incita a la inmoralidad a todos los hombres probos: al médico, al abogado, al boticario, a estudiantes ingenuos, incluso a un cura, todos ellos puestos en el prostíbulo. Pero, a diferencia de los inmigrantes, ninguno de los hombres seducidos por la bajeza extranjera recibe castigo alguno, todos salen indemnes. El sufrimiento está en los inmigrantes y sus hijos, no en los hombres de bien, que, aunque falsos y pecadores, vuelven a sus casas sin moretones y no sufren en la novela ningún desasosiego.

Al poner el acento en el cuerpo, en la sexualidad, el modelo moral sobre el que Antonio Argerich piensa al inmigrante tiene un fundamento de carácter económico: el extranjero hace de los vínculos humanos un puro intercambio mercantil, un problema de asiento de balances. La prostituta cambia lujuria por dinero, y ésta es la verdadera naturaleza del pacto matrimonial en la novela. Las metáforas que utiliza aluden a la sexualidad como un problema moral de debe y haber, de contabilidad, donde el amor de uno a otro tiene su cotización en el intercambio físico. Y en el inmigrante, al no reconocer otros valores que los derivados del mercado de las pasiones y al carecer de capacidad para fundar una familia sobre la ética de las costumbres de bien, la pobreza cultural y la atrofia natural están necesariamente ligadas a la falta de una moral esencial.

El cuerpo moral de la Nación está amenazado por el cuerpo del inmigrante, y la sexualidad, revestida de un carácter económico, es una peste extranjera que es necesario condenar para evitar sus efectos nocivos sobre los ideales argentinos. El libertinaje sexual enferma, corroe los cimientos de la familia. Hasta los hombres de bien pueden caer tentados por el demonio que, con acento polaco, francés o italiano, se viste con medias de red y anda por las calles en enaguas.

Estamos en pleno auge del positivismo naturalista, la Argentina está revestida de metáforas científicas, los fundamentos del orden moral asumen la apariencia de una fórmula exacta. Atrapado por este espíritu, para Argerich la moral no procede del cielo ni es un acuerdo político de voluntades. Dios casi no está nombrado en la novela, ni aparecen recursos religiosos para explicar o condenar a los personajes. El inmigrante va a misa como la gente de bien, Dorotea reza por las noches, ama a la Virgen María. Incluso la presencia del sacerdote en el prostíbulo, al que

Argerich critica por ser un hombre de sermones morales muy rigurosos que termina en los brazos de una ramera, pone de manifiesto el espíritu liberal que anima al autor.

Tampoco el acuerdo democrático ni la voluntad de las mayorías van a definir lo que debe considerarse correcto para la sociedad. El político es demagogo casi por naturaleza, y esta demagogia es mayor cuanto mayor sea el peso de la ignorancia y de los intereses oscuros de la sociedad. Por ello Farroel, el único personaje que tiene aspiraciones políticas, de ser un simple abogado sin relaciones termina como ministro y con intención de ser presidente (toda una anticipación del rechazo oligárquico que va a padecer Yrigoyen). Y en el mismo acto, en la orgía final donde el hijo del inmigrante contrae la sífilis que lo lleva a la muerte, participan tanto el político como el sacerdote. Los riesgos que corre la Argentina son tremendos.

Pero entonces, ¿dónde reside el fundamento moral de la sociedad si no lo garantizan ni la política ni la religión? La respuesta es una sola y hasta puede escribírsela en un recetario médico: en la misma naturaleza. En ella, en su modo de ser perfecto como la matemática, se imponen las prescripciones sobre lo que está bien y lo que está mal. En este sentido, el carácter amoral del inmigrante está determinado por su misma condición natural y se revela en su modo de ejercer la sexualidad. Así, la aplicación del orden moral a fines del siglo XIX no recae ni en el representante de Dios ni en el representante del pueblo sino en los médicos, en los higienistas. Se trata de limpiar, de esterilizar todos los elementos que puedan producir infección. La sociedad necesita una penicilina que aún no fue inventada, un antibiótico que dé muerte definitiva al virus que la ataca. En la obra de Argerich está identificado el mal: el inmigrante. Es necesario mostrar las malformaciones que ha de generar su presencia en el cuerpo social, es preciso decir dónde está radicada la enfermedad para poder extirparla. La Argentina es un cuerpo joven, virgen, que aún puede luchar contra semejantes virus.

Es la misma naturaleza la que hace del inmigrante un cretino. Ahora, al estilo platónico, esta naturaleza puede reformarse por medio de la educación. Pero, a diferencia del ateniense, donde esta transformación puede darse en el curso de una vida, para Argerich harán falta varias generaciones antes de hacer de un animal de carga un ser con una cultura adecuada. Ni el país, ni mucho menos él mismo, están dispuestos a esperar, porque los riesgos que se corren son mortales.

Sigue entonces en pie la tensión dialéctica que Sarmiento había pensado unos años atrás: es civilización o barbarie. Una buena parte de la novelística del Ochenta se propone advertir que la barbarie ha modifi-

cado su rostro: ya no es el indio o el gaucho sino el inmigrante. La civilización, claro, siempre es la misma.

Aunque no se lo nombre nunca

Aunque no se lo nombre nunca en la novela, el tango tiene la geografía escrita por Argerich: el inmigrante y el burdel, el acento extranjero y la sexualidad. Exactamente en ese ambiente de caída moral descripto por Argerich aparece el tango. Sobre ese territorio escribe el novelista desgracias y perversiones, lo que de alguna manera escribe el tango en sus orígenes, claro que no con el sentido trágico de un país que anuncia su ruina sino con la alegría de la fiesta popular, que sabe que la piedra del destino es pesada, pero aun así la levanta cada día con la misma dicha.

Decíamos que la intención de la novela de Argerich es de asepsia, de limpieza. Pero no sólo para denunciar el carácter espurio de la inmigración sino, al igual que casi toda la escritura naturalista del Ochenta, para promover la autodepuración de las clases dominantes. Las clases altas serán criticadas por su falta de sentido moral, por su dandismo, por el escepticismo que les impide reconocer el sentido de la vida. Así lo hacen Cambaceres, Martel, Sicardi, todos ellos reunidos para denunciar el peligro al que está expuesta la alta burguesía con sus niños bien que leen a Schopenhauer y que han perdido todo fundamento para la existencia. No puede haber dignidad nacional si el político que aspira a la presidencia es un hombre que sólo se acomoda en cargos de poder y cuya acción carece de un sentido patriótico, o si es visto con su «querida» caminando libremente por las calles del centro de Buenos Aires sin que le importen el decoro y la solemnidad. Ni qué hablar de la Iglesia si el sacerdote se encuentra junto al inmigrante en la sala de espera de un prostíbulo, o si sus presupuestos morales son un atentado a las disposiciones de la ciencia y en particular de la medicina, cuyo objeto es reconocer naturalezas enfermas y no almas en pena.

Las clases altas, de las que los novelistas son sus representantes literarios, tienen que construir un nuevo modelo sobre el que asentar la acción política. Por ello escriben críticamente sobre sus propias raíces, porque es necesario comenzar a entender la política bajo un registro diferente, ya no el de la oligarquía terrateniente, no el del poderoso hombre de campo que es dueño de una tradición y puede mantener a raya a las clases más bajas. Es necesario denunciar: el *flâneur* no sirve, el romántico que gasta millones en París tampoco. La multitud de inmigrantes que invaden las calles exigen un tipo de respuesta diferente de

la que brindan los niños bien con sus excentricidades. La aristocracia se reagrupa bajo el proyecto cultural de una generación que tiene un fuerte sentido crítico, no sólo para denunciar lo foráneo, sino para limpiar la propia ropa de vicios que pueden llegar a corromper la carne. Se corre el riesgo de la mezcla indiscriminada, de la pérdida de identidad. Si Bartolito, el hijo del «gran» general Bartolomé Mitre, o Dominguito, el hijo de Sarmiento, o un Argerich o un Béccar están involucrados en destrozos de burdeles, algo no anda bien. No es posible que se mezclen, en una gresca callejera, apellidos de abolengo y tradición con los compadritos de la esquina. Mucho menos que se corra el riesgo de abrir una brecha por la que puedan ascender quienes están destinados a permanecer en el margen. Mendizábal, apellido y familia aristocrática, escribe *El entrerriano*, un tango de enorme éxito en los lupanares. El diputado Adolfo Alsina hace sus reuniones políticas en la antesala de un prostíbulo y enfrenta con sus «moros» a los «moros» de Mitre. Güiraldes baila el tango, también Jorge Newbery. Todo confirma que las clases dirigentes han entrado por un derrotero cuyo final puede llegar a ser desastroso. Si las clases aristocráticas bajan su nivel social, si mezclan su acción y su lenguaje con los rincones más oscuros de la sociedad, se hace preciso denunciar ante el riesgo de perder privilegios. *Los Archivos de Criminología, Medicina Legal y Psiquiatría* que dirigía José Ingenieros registran una carta de 1903 en la que se describe cómo un niño bien puede transformarse en un canfinflero, una especie de rufián, en muy poco tiempo:

> Un joben anda pasiando y encuentra una mujer que le corresponde a sus proposiciones y una vez conbenidos entre ambos siguen las relaciones. Ahora bien, este mozo está bien por su familia y puede pasar una vida olgada con lo que la familia le da; pero llega el momento que dicha mujer lo induse a que falte una noche a su casa porque quiere dormir con él [...] Ahora bien, como a faltado una ves y tiene miedo que los padres lo reprendan no va su casa [...] La mujer le dice: no bas que Yo te daré lo que te haga falta [...] una ves bien vestido y con plata, dice entre sí mismo: ahora no tengo mas que hacer que buscarme otra embra y hacer lo que hago con esta [...] Llega el momento en que este moso por una mujer perdio el cariño de la familia y es mal visto por otros [...] Esta es la vida del canfinflero. Si la prostituta no lo induciera, ninguno sería canfinflero [*sic*] (Goldar, 1971).

El naturalismo, con su asiento en los postulados de Darwin y en el cientificismo de fines del siglo XIX, es un programa que se extiende más allá de la literatura: abarca el pensamiento filosófico de la época, se proyecta a la política, y sirve tanto para fundar la crítica al inmigrante y a sus expresiones culturales como para orientar a una nueva clase dirigente, para pensar cómo construir una ciudad o el puerto de Buenos

Aires, para perseguir anarquistas o proyectar la red de cloacas. Si la clase que hasta entonces decidía los rumbos del país es atrapada por la crisis que producen las multitudes urbanas, la mayor circulación económica o el desorden social, es necesario fundar una nueva estrategia, prevenir a quienes no entienden los riesgos de mezclar la cultura aristocrática con las costumbres bajas y abrir al fin un nuevo escenario de control.[2] Ya no alcanza con el fraude electoral para mantenerse a flote; va a ser necesaria una nueva alianza. Por ello, la autodepuración de clase que hace la literatura de la Generación del Ochenta anticipa la necesidad de una nueva modalidad de hacer política que va a atravesar la historia argentina a lo largo del siglo XX. El golpe de Estado de 1930 a manos del dictador José Félix Uriburu es la primera expresión de esta reorganización de fuerzas.

Y así como se denuncia la vulgarización de la aristocracia –y allí el tango es visto como una infección que es forzoso combatir–, así también se mostrarán los efectos nocivos que tiene sobre el destino de la Argentina el hecho de que las clases populares se apropien de las costumbres y los modos de las clases más refinadas. Para ello, el naturalismo brinda un concepto eficaz, susceptible de ser extrapolado de las ciencias duras –específicamente la biología– a las ciencias sociales. La simulación es una preocupación teórica de los médicos y criminólogos que se extiende a otros ámbitos, porque es un concepto de la biología que resulta eficaz a la hora de pensar la movilidad de las clases sociales y denunciar qué corresponde a una clase y qué aparece como engañoso y falaz. Formulado primero por José Ingenieros como introducción a su libro *La simulación en la locura* (1903) y luego por José María Ramos Mejía en *Los simuladores de talento* de 1904, el problema que discuten tiene su base en el evolucionismo darwiniano y apunta a construir una clasificación de los casos de simulación a los efectos de hacer más clara la aplicación de la ley. La simulación es, según Ingenieros (1962), «la apariencia exterior de una cosa que hacen confundirla con otra, sin que efectivamente le equivalga», es la forma usual de adaptación social, es decir, es un modo de ocultar las bajas condiciones naturales del hombre mediante la astucia y el entendimiento con el fin de ocupar una posición a la que originariamente no se tiene acceso.

El concepto, aplicado a la estructura social, denuncia al titeador, al fumista, al invertido, a todo aquel que pretenda «piantar del barro al

2. Joaquín V. González escribe: «Había que resignarse a la democratización; el nuevo problema que se planteaba era cómo manipularla» (citado en Viñas, 1996).

asfalto» sin tener las condiciones naturales para hacerlo. No alcanza con el dinero para ascender de clase; la ciudad nueva, la multitud, los miles de inmigrantes que descienden cada mes de los barcos exigen no sólo un modelo ordenador y nuevos procedimientos de control sino además expertos que describan, en las clases dominantes, el síntoma de una posible infección. Es necesario clasificar para no confundir, reagrupar, denunciar a los falsos, a los que simulan, a los que se visten con galera para esconder su animalidad.

En *Los simuladores de talento*, Ramos Mejía define la simulación como un tipo de «ortopedia del engaño», y al igual que en *Las multitudes argentinas* (1952), propone toda una caracterología de diferentes personajes, a los que muestra como engañadores sociales: el médico gitano, el economista hebreo, y otros tantos simuladores o auxiliares de la mentira. Pero lo que atraviesa el libro, además de su preocupación por los caudillos y su relectura de la historia argentina, es el carácter económico sobre el que va a ejercerse el engaño. El problema de la simulación es que tiende a equiparar económicamente lo que debe permanecer diferenciado por talento o por virtud. Lo que escribe Ramos Mejía es lo mismo que unos años antes había novelado Antonio Argerich: la riqueza no significa ascenso de clase, y no todos son aptos para pertenecer, en abierto rechazo por los hombres sin cultura. Por ello escribe que «las tendencias de nivelación llevadas con tanta insolvencia hasta el sagrario del genio, han difundido el concepto de que todos somos aptos para todo, y siéndolo, justo es que nos baste con estirar la mano para obtener con tal facilidad lo que otros obtienen con el talento o con la virtud» (Ramos Mejía [1904], 1955). Y no todos somos aptos; en particular no los inmigrantes, no los advenedizos, no los pobres, no los hebreos ni los italianos.

¿Qué es el talento sino la situación de pertenencia a las clases dominantes con raíces locales? ¿Qué es el talento sino la reproducción de condiciones ya existentes que se ven alteradas por una sociedad que se infecta de extraños? La simulación denuncia a los que no tienen talento, es decir, a los que no están capacitados para gobernar, a los que pueden engañar al pueblo.

Ramos Mejía ya había denunciado los peligros de una sociedad inculta en *Las multitudes argentinas*. Allí, luego de diferenciar dos tipos de multitud que se corresponden con dos períodos de la historia argentina (la de 1810 y la del rosismo), aborda un tercer tipo que emerge en los tiempos modernos, multitud en la que domina la figura del inmigrante. Allí define y clasifica a su descendencia mediante un concepto: el guarango, y con él, todas sus variantes: el canalla, el guaso

y el burgués. Son, como en la simulación, formas de desacople, un tornillo de paso grueso que trata de enroscarse en una tuerca de paso fino, el inmigrante y sus hijos a trasluz, con el sol de la sociedad de bien iluminándolo todo y descubriendo los excesos. Y entonces suena la música, la que Ramos Mejía escucha de manos del «amorfo y protoplasmático (italiano) que llega a estas playas», que es capaz de ser músico ambulante o clérigo, un verdadero simulador, que «con la misma mano con que echa una bendición [...] mueve la manivela del organillo [...] y al compás de su arromadizado acordeón recorre el municipio entero». Y aunque no lo nombre, allí está el tango como música de fondo, que sale del prostíbulo para penetrar con el organillo por las ventanas de todas las casas, una máquina sonora que va «de puerta en puerta» con melodías nostálgicas, tan nostálgico como los italianos que invaden las calles de Buenos Aires con su acordeón (¿diferenciaría Ramos Mejía el acordeón del bandoneón?). Y así como el tango es un híbrido musical de extranjero y tierra argentina, así busca clasificar Ramos Mejía la extraña mezcla que se produce cuando los inmigrantes son educados con los valores culturales de nuestro país. Piensa en los hijos, en la descendencia, en el producto que se ha modificado, en el heredero del inmigrante que se educa en los colegios escuchando las estrofas del himno nacional y que produce un tipo de patriotismo «depositario del sentimiento futuro de nacionalidad». Al igual que en la obra de Argerich, la preocupación se centra en el destino de la patria, en lo que va a quedar después que los extranjeros, «con cerebro lento, como el del buey», se establezcan en nuestra «Gran Nación». Y a pesar de que Ramos Mejía abre una luz de esperanza en el resultado de la combinatoria entre extranjero y cultura nacional, no deja de advertir los posibles desvíos a los que puede conducir esta mezcla.

En términos estéticos la forma conceptual de este híbrido social es el guarango,[3] al que Ramos Mejía define como «un invertido del arte, y se parece a los invertidos del instinto sexual que revelan su potencia dudosa por una manifestación atrabiliaria de los apetitos». Arte y sexualidad reunidos, como en el tango, el guarango de Ramos Mejía «necesita [...]

3. Los otros estereotipos que describe Ramos Mejía hacen referencia a diversos aspectos que ponen en riesgo nuestro desarrollo como nación. Así, el pasaje de la sociedad rural al cosmopolitismo mercantilista tiene en el *burgués aureus* su figura de corrupción a la que es necesario denunciar. Se trata de aquel que se enriquece y que no se deja atravesar por los valores del patriotismo local. «Este burgués *aureus*, en la multitud será temible si la educación nacional no lo modifica con el cepillo de la cultura y la infiltración de otros ideales que lo contengan en su ascensión precipitada hacia el Capitolio» (Ramos Mejía, 1952).

de esa música chillona, como el erotómano del olor intenso de la carne; quiere las combinaciones bizarras y sin gusto de las cosas, como este de las actitudes torcidas y de los procedimientos escabrosos, para satisfacer especiales idiosincrasias de su sensibilidad». Combinación bizarra, enajenación mental por los delirios eróticos, colores y sonidos chillones del suburbio, ésta es la sensibilidad del guarango, que en música tiene los «atavismos del organillo que manejaron sus padres en la miseria», toda una definición de la mirada que existía sobre el tango en las clases dominantes y en el incipiente nacionalismo local.

El concepto de guarango es un concepto de época que no sólo es planteado por Ramos Mejía sino que encuentra también su lugar en la obra de varios literatos del Ochenta para hacer referencia a un modo propiamente urbano de manifestarse con insolencia, la marca que denuncia la verdadera procedencia del que intenta simular un origen que no tiene. Para Carlos Octavio Bunge es el plebeyo de la ciudad, el compadre de campo depositado en la polis porteña. También para Cambaceres el guarango es un individuo de medio pelo, gentuza, cercano al ladrón o al mulato, un modo de calificar al que por estirpe no pertenece al «Club». Pero es en 1910, en *El diario de Gabriel Quiroga, opiniones sobre la vida argentina,* de Manuel Gálvez, cuando el término «guarango» es utilizado con más vehemencia para adjetivar al tango, para situarlo como una música híbrida, producto del desalojo del gaucho y de todo lo que es verdaderamente nacional por parte de los inmigrantes.[4] Después de hacer una taxonomía de los diferentes estilos musicales de nuestro país, escribe Manuel Gálvez:

> En cambio tenemos ahora al tango, producto del cosmopolitismo, música híbrida y funesta. Yo no conozco nada tan repugnante como el tango argentino [...]. El tango nuestro poco tiene de sensual. Su baile es grotesco a fuerza de actitudes torpes y ridículas y significa el más alto exponente de la guaranguería nacional. La música del tango ha penetrado en las más elevadas clases sociales; y en todas partes, uno oye como un castigo esa música fea y antiartística, prodigiosa de guaranguería y lamentable síntoma de nuestra desnacionalización. Cuando el argentino se emborracha le entra por hablar en «malevo», por cantar *La morocha* o *El choclo* y por hacer odiosas posturas de compadrito orillero. Todo esto me parece muy natural. Su borrachera guaranga necesita exteriorizarse en una música y en un baile que son específicamente guarangos (Gálvez, 2001).

4. Unos años más tarde, Manuel Gálvez tendrá su proceso de conversión en relación con el tango, después de que éste triunfe en París.

La preocupación en Gálvez, como en Argerich o en Ramos Mejía, es la disolución de su clase y por lo tanto de lo que conciben como espíritu nacional a manos del inmigrante, que representa toda la barbarie. La ciencia, la literatura, la reconstrucción de la historia, la educación, todo debe estar dispuesto para demarcar, aclarar y corregir, para denunciar los modos falsos sobre los que se puede afirmar el ser nacional. Ni las clases altas deben descender, ni las bajas pretender subir. Cada uno debe ocupar su lugar. Si se precisa de la educación es para evitar males futuros, no por un sentimiento de integración hacia los extranjeros. La administración del poder comienza a desbarrancarse, entra en crisis, esto es lo que presienten algunos escritores que dan cauce a la inquietud en sus ensayos y novelas. La Ley de Residencia de 1902 advierte contra los peligros de infiltración política en la sociedad argentina. Las leyes de profilaxis y reglamentación de los prostíbulos suenan como una alarma ante la corrupción moral. El poder y el cuerpo padecen la infección extranjera. La inmigración invade las calles de la aldea con política y sexo, con anarquistas tirabombas, prostitutas e invertidos.[5] Para detener tal corrupción de la sangre argentina es necesaria la austeridad de las clases altas y el control de las clases bajas. El tango, con su barbarie prostibularia, reúne ambas clases en su erotismo, es la música que da cuenta de este magma que hierve debajo de viejas estructuras. En el prostíbulo todo se confunde: el rufián, el proxeneta y el marginado comparten los mismos apetitos con los hombres acomodados y los niños bien, todos bailan al mismo ritmo, unos y otros cruzan sus piernas y su moral con las piernas y la moral de las prostitutas. El tango, que pone música a ese encuentro, se liga a esa naturaleza primaria que tanto preocupaba a los positivistas de fin del siglo XIX. Claro que no se trata de una argentinidad natural ni de la herencia biológica de antiguas tradiciones. Es sobre el cuerpo de una puta de lupanar donde los viejos diagramas del poder oligárquico se van disolviendo; es en la habitación de una casa de tolerancia donde por primera vez se integra socialmente al inmigrante, un espacio en el que se derriban las murallas de clase, en el que los prejuicios ante la barbarie extranjera ceden frente al apetito sexual. Buenos Aires es la capital internacional de la prostitución, y el tango, ese hijo bastardo de criollo y extranjero, se concibe en la cama de un burdel.

5. La expresión tardía de este sincretismo es *Los siete locos*, la obra de Roberto Arlt que imagina la posibilidad de una revolución política anarquista financiada por un proxeneta porteño.

Echale aceite a la manija

Echale aceite a la manija, Va Celina en punta, Con qué trompieza que no dentra, El matambre, Metele bomba al P… rimus, Tocame la carolina, Tocámelo que me gusta, Se te paró el motor, Metele fierro hasta el fondo, Dejalo morir adentro, El movimiento continuo, Afeitate el 7 que el 8 es fiesta, Viejo encendé el calentador, Date vuelta, Empujá que se va a abrir, La c...de la l..., Pan dulce, Tomame el pulso, Mordeme la oreja izquierda, Aura que ronca la vieja, El fierrazo, Tocalo más fuerte, Qué polvo con tanto viento, Hacele el rulo a la vieja, Sacudime la persiana, ¡Al palo!, Dos sin sacar, son algunos de los títulos de los llamados tangos prostibularios compuestos durante los últimos veinte años del siglo XIX y los primeros del XX. A la mirada de la sociedad culta, todo un escándalo. La ciudad cuyos habitantes Sarmiento imaginaba desde su San Juan natal como lectores de *El contrato social* de Rousseau, la ciudad sobre la que debía construirse la civilización, está cercada por prostíbulos, casas de tolerancia, invertidos, mantenidas, yirantas, madamas y proxenetas, toda una industria instalada en Buenos Aires en apenas dos décadas.

Sarmiento murió en 1888; ese mismo año funcionaban en Buenos Aires 239 escuelas, había 16 templos católicos importantes y otros tantos menores y... ¡6.000 prostíbulos! (véase sobre el tema Carretero, 1995).

Nos ganó la barbarie: en lugar de maestras norteamericanas llegan putas húngaras, polacas o paraguayas. Encima, todas las noches un ejército de 600 hombres se mueve por las calles de Buenos Aires en busca de diversión en las casas de baile, refugio nominativo de los prostíbulos.

¿Qué es el tango en esta geografía? Es música extranjera dispuesta como atractivo, como propuesta de entretenimiento, para que los hombres elijan entre una oferta de placer muy amplia. Música extranjera que sirve para convocar a los prostíbulos y que no hace más que producir la unión de los cuerpos en el ritual del baile. Es el ritmo que necesita el encuentro del hombre y la mujer, una provocación anterior para excitar. Después se convertirá en una danza, pero en un principio es la música de fondo que sirve para que los instintos se despierten con más fuerza. Un ritual amoroso, un modo de apareamiento figurado antes del encuentro. Y el baile representa lo que después va a suceder en la cama: el hombre que avanza, la mujer sumisa que espera mientras él gobierna con el pecho y los hombros la dirección y el paso; las piernas que hacen un continuo diagrama de abrir y cerrar, el hombre que avanza una vez más, metiendo su pie entre los pies de ella para abrir, y ella que esconde su sexualidad en la figura del ocho y le dice todavía no es tiempo. Él insiste, la lleva de aquí para allá, hace un corte y se le acerca más, la pega

a su cuerpo. Insiste pero los pies de ella siempre retroceden. La mujer es pasiva; el hombre manda. La ceremonia se repite en los tres minutos que dura el baile, él debe seducirla y ella escapa. Un culto de ligazón sin cópula, sensualidad de los cuerpos sin genitalidad, una danza erótica que anuncia un próximo encuentro.

EL MAGMA INSTINTIVO

El magma instintivo transita en los prostíbulos. La voz de Ángel Villoldo dice en las letras de algunos de sus tangos que no hay más orden moral que el definido por los apetitos. Ni anomalía ni interioridad. Sobre una reja callejera se hace el amor de parado y la queja no es por la inmoralidad de la mujer sino porque:

Algunos despreocupados,
que son de los asquerosos,
después de coger gustosos,
dejan los forros colgados.[6]

La mujer goza, igual que el hombre, allí donde la conciencia no pone límites porque no hay conciencia sino placer. Entonces Villoldo se divierte cantando con su guitarra en las salas de los lupanares un poema que firma con el seudónimo Lope de la Verga y que honra en una milonga a la vagina de la mujer amada en una noche.

Me enardece de tu látex la tersura,
me subyuga de tu cutis el rubor,
y en las horas placenteras del amor
me fascina acariciarte la costura.[7]

Jovial, este payaso de circo y cuarteador de los barrios bajos, debutó en 1903 como músico de tango en un restaurante fino de la calle Cangallo, cuando *El choclo* sonó en el bar El Americano como danza criolla, y entonces el honor de un rufián fue puesto entre las mesas de la gente bien. No hay todavía reflexión ni intimidad; las letras de Villoldo no dan ningún indicio de que el tango esté padeciendo algún tipo de raquitismo moral. Tipógrafo de *La Nación*, escribe para cantar en los prostíbulos acaso lo mismo que cantaba en los hospitales públicos adonde se diri-

6. *La reja*. Autor: Ángel Villoldo. Sin fecha.
7. *A mi amor herido*. Autor: Lope de la Verga (Ángel Villoldo). Sin fecha.

gía con su guitarra para entretener a los enfermos. Allá, a voz en cuello; acá, al oído de algún moribundo anónimo al que pretendía divertir. Tal vez la misma milonga, provocadora, que cuenta la historia de un compadrón amante, no en el idioma del diario sino en la lengua del lupanar, que dice que la algarabía no construye valores ni los reclama. En un idioma bajo, escuchado y festejado en los prostíbulos de la calle Junín, esta vez sin metáforas sino de manera directa, la voz de Villoldo entona versos escandalosos, síntoma de la dicha prostibularia. El apetito sexual extendido, que provoca risa y no vergüenza, arrasa con todo. Es el año 1905, *Caras y Caretas* escribe que «llegando el carnaval el tango se hace dueño y señor de los programas de baile, y la razón es que siendo el más libertino, sólo en estos días puede tolerarse...» (Ferrer y Del Priore, 1999).

Ritual dionisíaco de máscara y falo, el carnaval de Villoldo, intolerable, debajo del nombre de Antonio Techotra, está dicho con sonido de milonga en el «Retrato de Baldomero», de 1907:

Voy a contarles, señores, la historia de Baldomero,
el más grande putañero rompe virgo bufarrón,
el más grande compadrón que hasta hoy se ha conocido,
el canfinfle más temido de todos los alcahuetes
y el que más de mil ojetes con su poronga ha partido.

A Baldomero macana, que así le dicen por mote,
le ha quedado ya el chipote «hechura de novedades»
pues tantas enfermedades el infeliz ha sufrido,
que el bicho se le ha comido de tantas operaciones
y no son ya sus cojones ni sombra de lo que han sido.

Él estuvo en el Brasil y a un brasilero Fonseca
le hizo saltar la buseca de un pijazo que le dio;
el órgano le dejó todo roto y desinflado
y se vino disfrazado al pueblo de Canelones
enseñando los cojones y con el culo engallado.

Él estuvo en Montevideo cerca de catorce meses,
lo pudrieron veinte veces, era una calamidad.
pues de tanta enfermedad y de tantas purgaciones
se le hincharon los cojones y tuvieron que operarle
para de adentro sacarle un quintal de pudriciones.

Él no ha perdonado putas, ya sean malas, ya sean buenas
rubias, blancas y morenas, a todas las ha manyado;
el culo le ha desvirgado una noche a su comadre,

cogió a la hermana y al padre, y en el colmo del placer,
no teniendo a quien joder, un día se cogió a su madre.[8]

Ángel Villoldo hacía circular sexualidad y descaro por cafetines, peringundines, prostíbulos finos y festejos de carnaval. Ni explicación espiritual ni dolor de vivir ni intimidad. En su boca los versos cantaban con humor y desenfreno al instinto sexual, al extremo de olvidar incluso el incesto. Todavía no hay madre asexuada ni novia pura ni máscaras de dicha para putas tristes.

Villoldo se enamoró de una mujer de la vida, que un día perdió la memoria a causa de una enfermedad y, aunque con el tiempo la recuperó casi por completo, sólo una cosa no recordaba, una sola cosa entre todas las que había olvidado: quién era ese hombre, de bigotes oscuros y mirada tierna, que todas las tardes, en su casa, le hablaba de amor al oído. Villoldo sufrió a su lado hasta que un día murió de pena por aquella mujer. Y, a pesar de tanto dolor y tanto amor, nunca le compuso un tango.

La «Bella Otero» es un travesti

La «Bella Otero» es un travesti que en 1880 escribió una parodia de autobiografía que el criminólogo Francisco de Veyga publicó en su ensayo *La inversión sexual adquirida. Tipo profesional*, en 1903 (véase Salessi, 1995). Ella, Aurora y otras travestidas caminaban por las calles y se mostraban, vestidas como señoras bien, por el Paseo de Julio o por el puente de los suspiros (en Viamonte y Suipacha), buscando posibles clientes. No sólo prostitutas callejeras, sino también homosexuales, travestis y pederastas ampliaban el mapa de placer sexual de Buenos Aires a fines del siglo XIX.

Desesperación de higienistas: toda una literatura se escribe para ubicar a los invertidos sexuales dentro del arqueo moral que llevaban a cabo médicos y criminólogos en sus obras. Ramos Mejía, José Ingenieros, Eusebio Gómez o Francisco de Veyga inventan taxonomías, tratan de descifrar el origen de «tanta perversión», lo asocian a la pobreza, al inmigrante, a la modalidad sexual de las grandes ciudades. Hasta defienden un tipo de prostitución nacionalista, la de las chinas del viejo prostíbulo, donde no hay organillo, es decir donde no hay tango, un

8. *La historia de Baldomero*. Autor: Antonio Techotra (Ángel Villoldo). Año 1905/6.

tipo de mal preferible a los modelos extraños de sexualidad traídos desde el extranjero. El subcomisario de policía Adolfo Batiz escribe en *Buenos Aires, la rivera y los prostíbulos de 1880* toda una llamada nostálgica a épocas pasadas, cuando eran frecuentes «los humildes prostíbulos de las chinas criollas de pura raza, tipo indiano, habitando solamente una o dos en cada casa, sin órgano chillón como las casas del rufián napolitano» (citado en Salessi, 1995).

La asociación entre una moral del mal y la inmigración era frecuente en los novelistas e intelectuales de fines del siglo XIX. La prostitución heterosexual era un mal pero de rango menor que la de los invertidos. En el caso de los prostíbulos de mujeres, si bien la infección extranjera acarreaba males, era más natural que la que encaraban los homosexuales y travestis, pues éstos suponían un tipo de presencia diabólica capaz de contaminar, incluso, al más sano de los hombres. Niños, inocentes y desprevenidos podían caer en manos de los espermófagos,[9] devoradores activos de fluidos masculinos. Su presencia era aún más infecciosa que la de las putas polacas o húngaras. Los travestis, como las peluqueras o las sirvientas, eran capaces de eludir el control de las capas sociales y meter en su cama a un ingenuo niño bien.

Los médicos y criminólogos escriben sus historias, revelan el tipo de perversión al que está sometida la sociedad, publican sus fotos en los archivos, dejan oír la voz de los travestis en primera persona en sus escritos. Al igual que con la prostitución heterosexual, en el afán de mostrar el Mal, promueven su presencia con libros, recomendaciones, modalidades de acción, lugares de encuentro. En las fotos publicadas es posible observar que los invertidos no fundan su feminidad en la exageración de las formas: no acentúan sus pechos ni recurren al erotismo para presentarse. Lo que se percibe es un tipo de gestualidad, una manera de imitar más lo femenino que lo sexual, mujeres comunes más que caricaturas femeninas. Una verdadera simulación, eso que tanto preocupaba a los higienistas: la inversión de las clases sociales tiene el mismo registro pernicioso que la inversión sexual. Unidas ambas, el efecto de devastación moral se duplica.

El tango es transversal, reúne en su impertinencia de encuentro sexual a las clases y a los sexos. La algarabía prostibularia de su etapa prohibida no reconoce taxonomía moral y el énfasis homofóbico que después atravesará algunas letras y provocará la adhesión de sus acólitos no está presente en los orígenes. Por ello, travestis y homosexuales andan

9. Tipología utilizada por Francisco de Veyga (1903).

cerca del agua donde creció su larva, en la invasión de las calles durante el carnaval, bullicio de máscaras y música; o en el prostíbulo, donde el lunfardo nombra al delincuente, al rufián y al invertido, todo a la vez, porque

> cuando un invertido ha tirado la chancleta, frase que en la jerga quiere significar que ha perdido los miramientos y que no hay escrúpulo alguno en practicar el vicio profesionalmente, ingresa a la cofradía; entonces viste de mujer, se pinta, adopta un nombre femenino, comienza a «girar», es decir, a recorrer las calles en busca de clientes y frecuenta los bailes que periódicamente se organizan para estrechar los vínculos de solidaridad (Gómez, 1908).

Allí, según Eusebio Gómez, el invertido asumía el rol de canfinflero, tipo propio de los prostíbulos y muy vinculado al tango.

Entonces, la «Bella Otero» escribe en su autobiografía una canción, a la manera de las letras de Ángel Villoldo, con humor y sin reparos, y a la vez como explicitación de un universo erótico compartido, con ritmo de milonga o de zarzuela, mezcla musical que va cuajando en el lupanar para volverse tango. No afirmo que la «Bella Otero» haya compuesto un tango, sino que reproduce en sus versos una lírica sexual que se decía, con algarabía y desparpajo, en el tango.

Del buen Retiro a la Alameda
los gustos locos me vengo a hacer.
Muchachos míos, ténganlo tieso
que con la mano gusto os daré.

Con paragüitas y cascabeles
y hasta con guante yo os lo haré,
y si tú quieres, chinito mío,
por darte el gusto la embocaré.

Si con la boca yo te incomodo
y por la espalda me quieres dar,
no tengas miedo, chinito mío,
no tengo pliegues ya por detrás.

Si con la boca yo te incomodo
y por atrás me quieres amar,
no tengas miedo, chinito mío,
que pronto mucho vas a gozar.[10]

10. Jorge Salessi (1995) publica todo el contenido de la autobiografía y hace un análisis riguroso y detallado de los versos.

Travestis, actores y autores de tangos compartían el mismo espacio escénico. Son las primeras formas del teatro de revista, donde las canciones se mezclaban con monólogos o diálogos atrevidos; un territorio común para la «Bella Otero» , Parravicini y tal vez Villoldo, salones con mesas donde no se cobraba entrada, pero donde era obligatorio consumir, para un público masculino que gozaba seduciendo a camareras con poca ropa.

Quizás haya sido en uno de aquellos lugares donde Villoldo presentó *Los percances de Mario*, no un tango ni una milonga sino un diálogo en el que, como la «Bella Otero», un travesti se confiesa con humor, aunque en este caso para contar los contratiempos que padeció en las calles de Buenos Aires por su condición de invertido. No hay sanción, ni gracia facilista, ni condena moral. Su amigo, un hombre con acento de guapo, lo escucha y asiente con respeto a lo que dice Mario cuando éste confiesa los percances sufridos sin comprender demasiado por qué, con ingenuidad. La risa surge de una mirada crédula, que no exagera las formas de decir ni el tono femenino del travesti. Con naturalidad, la gracia no está en la hilaridad homofóbica sino en la inocencia.

En el diálogo, el guapo siempre lo llama Mario; ella habla de sí misma en género masculino, mientras cuenta su enojo cuando el mozo de una confitería la despide con un «Adiós, Petronito», bien masculino; eso irrita mucho a Mario, que no es un hombre sino una mujer que ocupó una mesa en el salón de señoras. «Sos un perseguido por los insolentes», le dice el guapo, y entonces ella, después de pedirle un coñac, le cuenta a su amigo otro percance que le sucedió en la Avenida de Mayo mientras tomaba una granadina, esta vez con final feliz.

> Estaba tomando tranquilo el refresco con la pajita cuando acierta a pasar un tipo insolente y me dice: adiós nena... Y se paró a ver cómo tomaba por la pajita. Yo le dije, no lo conozco y siga su camino, ¿sabe?...Y entonces él pela un revólver y me dice: mirá pedazo de marionete, si no te callas voy a perforarte el hoyo de un balazo... Quería pegarme un tiro en este hoyito que tengo aquí... en la barba... ¡Envidioso!, porque él no lo tiene... Después nos fuimos a cenar juntos. Era un cliente mío, de mi negocio, lo conocí por un lunarcito de pelo que tiene en el pómulo derecho.

El hombre, bien varón, que le dice al travesti «marionete» (maricón) y que intenta agredirlo con un revólver, era su cliente, al que Mario reconoce por un lunar en el pómulo, claro que no de la cara.

Al fin, terminado el relato de sus desventuras, y antes de partir, Mario invita a su amigo para el baile de tango que va a dar la Vasca Helena. El guapo, lejos de rechazarlo, le dice que le gustan los bailes con corte, le

insiste a Mario para que que no se olvide de ir a buscarlo, y lo despide advirtiéndole que se cuide de los guarangos que andan por la calle. «Por las dudas, responde Mario, llevaré el pito... el pito preparado para llamar al agente.» Lo de la Vasca Helena es seguramente el salón de un prostíbulo fino, allí donde se mezclan sin prejuicios clases sociales, invertidos y músicos de tango.

Los límites se disuelven en una Buenos Aires que respira placer e instinto. No es cierto que el tango haya sido bailado en sus orígenes sólo por hombres, tal como afirman algunos. Pero la pluralidad de géneros sexuales tampoco connota nostalgia de un deseo homosexual, como sostiene Jorge Salessi sobre el final de su libro. Se trata de la misma jovialidad que manifiesta el placer sexual, sin dictados morales, sin prejuicios. Prejuicios que no tenía la «Bella Otero» al componerse a sí misma. Prejuicios que tampoco tiene Ángel Villoldo cuando escribe sus parodias o sus tangos.

Buenos Aires construye su identidad

Buenos Aires construye su identidad de mixtura caminando tango en un prostíbulo. Los cuerpos, en el baile, son la única naturaleza que cuenta, no la cultura ni el origen ni la condición social. Allí se mezclan el boticario, el político y el estudiante. Sobre el cuerpo de las meretrices escriben su historia el inmigrante, el general, el hombre de campo, el escritor, el jornalero y el presidente de la República. Julio Argentino Roca, que conquistó el desierto, conquistó también a una puta regalándole una estancia; Eugenio Cambaceres, primero diputado por la provincia de Buenos Aires y después escritor, que sabía de la corrupción que corre *en la sangre* de los inmigrantes arribistas, dejó como herencia toda su fortuna a una prostituta austríaca con quien tuvo un hijo y que más tarde fue amante de Hipólito Yrigoyen. El broche de oro es Eva Perón, a los ojos de la oligarquía una puta y a los del pueblo una santa.

El prostíbulo es la cara íntima de la sociedad de entonces, el ágora donde se negocia placer mientras se acepta una nueva sociedad cosmopolita. El tango no podía tener otra sala de parto. Su diseminación en todos los niveles sociales tuvo el mismo vértigo que el de la prostitución en Buenos Aires. Y aunque no en todos los prostíbulos se tocasen tangos (ya que muchos eran casas de tolerancia pobres, que contaban con una sola meretriz y apenas con uno o dos cuartos), 6.000 prostíbulos eran garantía de una rápida dispersión por toda la ciudad, por todas las clases; una peste irrefrenable que se filtraba, ya no como el organillo por las

ventanas de las casas sino por el instinto sexual de una sociedad que hervía de placer.

Porque si bien es cierto que la mayoría de los inmigrantes eran varones que venían sin sus familias, ese hecho no alcanza para explicar por qué Buenos Aires se convierte en la capital mundial de la prostitución. Sólo puede entenderse si se admite la complicidad de los sectores más acomodados económicamente y vinculados con el poder. Pero no me refiero sólo a un tipo de complicidad económica o ideológica sino a que aquellos sectores de la oligarquía –los mismos que escribían leyes, novelas y ensayos para detener la barbarie inmigratoria– aceptaron, compartieron y de algún modo promovieron la prostitución. No se instalan 6.000 prostíbulos de la noche a la mañana. No basta con pensar en la excentricidad de algunos políticos que, como Adolfo Alsina, concurrían a los remates de prostitutas en el teatro Alcázar, a las que mostraban desnudas, caminando encima de un tablado y cuyos dientes revisaban como si fuesen caballos de monta. No, la presencia de *cocottes*, cabareteras y mantenidas por las calles de Buenos Aires es el estallido de un orden ético diferente del que se proclamaba desde los libros; los inmigrantes, con sus putas a cuestas, denuncian la doble moral sobre la que se asentaba la oligarquía dominante, y que consistía en sostener a la vez prohibición y perversión, en considerar a los extranjeros infectados en la sangre y, a la vez, amar a una inmigrante, polaca y puta, como para dejarle un hijo y todo el dinero.

Así, contradictorio, entre el naturalismo darwiniano y la necesidad de goce y placer, entre su ideología de clase y su vida íntima, escribe Eugenio Cambaceres sobre la prostituta:

> La limitación estrecha de sus facultades, los escasos alcances de su inteligencia incapaz de penetrar en el dominio profundo de la ciencia, rebelde a las concepciones sublimes de las artes, la pobreza de su ser moral, refractario a todas las altas nociones de justicia y de deber, el aspecto mismo de su cuerpo, su falta de nervio y de vigor, la molicie de sus formas, la suavidad de su piel, la morbidez de su carne, ¿no revelan claramente su destino, la misión que la naturaleza le había dado, no estaba diciendo a gritos que era un ser consagrado al amor esencialmente, casi un instrumento de placer, creado en vista de la propagación sincera y creciente de la especie? (Cambaceres, 1968).

La pobreza moral y la escasa inteligencia de la puta coexisten con la suavidad de la piel y la consagración al amor, sólo separados por una coma: rechazo y aceptación a la vez. Esta ambivalencia permite entender por qué el discurso higienista y de control que intentaba reglamentar la prostitución se contraponía a la desidia y complicidad de los gobernantes

argentinos. Consigna Donna Guy (1994) que ningún representante de nuestro país asistió a la redacción de un tratado internacional contra la trata de blancas en 1902, a pesar de haber sido enviada una invitación; hasta la ley Palacios de 1913, los jefes de familia que obligaban a las mujeres a prostituirse no cometían ningún delito. Buenos Aires era motivo de preocupación para los diferentes organismos europeos de lucha contra la prostitución y en todos ellos se acusaba, diplomáticamente, a los gobernantes argentinos de ineficacia. Según Donna Guy, «los reformistas morales y los funcionarios públicos de Buenos Aires respondieron a estas acusaciones con una mezcla de indignación, vergüenza e indiferencia. La Iglesia Católica argentina no hizo nada por criticar la concepción agustiniana sobre la prostitución. Tampoco lo hizo el gobierno nacional» (Guy, 1994).

Eran médicos los que escribían y gobernaban clínicamente a la Argentina: Antonio Argerich fue secretario de gobernación en Chubut y jefe de policía en Catamarca; Eduardo Wilde, ministro de Roca y de Juárez Celman, también presidente del Departamento Nacional de Higiene; José María Ramos Mejía, fundador y primer director de la Asistencia Pública, presidente del Departamento Nacional de Higiene y del Consejo Nacional de Educación; José Ingenieros, director de los Archivos de Criminología. Más tarde, Juan B. Justo, Nicolás Repetto, Augusto Bunge, Enrique Dickman, Ángel Giménez y Juan Cafferata fueron diputados nacionales. La moral era sinónimo de higiene y el país debía convertirse en un gran dispensario.

Entonces, los escritos contra la prostitución, lejos de combatir moralmente la mala vida, reforzaban la presencia discursiva del sexo en la sociedad argentina. Al igual que en cada uno de los 6.000 prostíbulos, los médicos diseminaban prohibición y placer en sus discursos reformadores. Todos los organismos sanitarios creados a partir de 1880 tenían sus propias publicaciones, sumadas a las novelas, ensayos, afiches y, posteriormente, a la proyección de diapositivas y películas cinematográficas. Se trata de extender, bajo el paraguas de la higiene y la salubridad, el dominio de lo público a lo privado. En las casas, en las fábricas, en los conventillos, en los colegios. Entrar en cada hogar para hablar de sexo: *¡Madre, educad vuestras hijas!* es el título de una de las películas de la Liga Argentina de Profilaxis Social.

La vida íntima se hace visible bajo la lente conceptual de la higiene. Escribe Eduardo Wilde: «La higiene pública se dirige a las poblaciones, la higiene privada sirve para los individuos; pero podemos decir, haciendo una metáfora que se legitima muy bien, que una población no

es más que un individuo visto con una enorme lente...» (citado en Recalde, 1997).

La vida íntima se transforma en un problema cuando la peste de las casas pobres puede extenderse a los palacios. Es necesario controlar, porque, si bien la fiebre amarilla es ingobernable, más grave aún es el contagio de inmoralidad que trae la prostitución. Pero si la clase social que discute las leyes para combatir la «mala vida» es la misma que la disfruta, difícilmente pueda haber acuerdo sobre cómo llevar adelante una política higienista eficaz. Por ello, porque se discuten intereses personales y dominio en las relaciones de poder, las discusiones entre reglamentaristas y prohibicionistas son interminables. La lucha entre la Municipalidad de Buenos Aires y la Policía Federal por el control de las casas de tolerancia y prostíbulos es prueba de ello. Y la mejor manera de mantener las cosas como están es abrir el juego a discusiones estériles, a la modificación continua de medidas, a la variación de sanciones. Lo que parece indecisión y duda por parte de las clases gobernantes oculta en realidad la fuerte voluntad política de mantener un estado de cosas que resultaba conveniente. Si en 1908 el jornal de un trabajador era de $ 1,50 por 11 horas diarias de trabajo, difícilmente pudiera acceder a pagar una prostituta que cobraba $ 3 por servicio. Y aunque lograra llegar a ella una vez cada tanto, no era ésa la frecuencia necesaria para mantener en pie toda la industria del sexo montada en menos de veinte años. Hacían falta niños bien, calaveras, «gente de la sociedad» que amparase con su conducta la presencia de las prostitutas. Y si la policía respondía con desgano a las quejas sobre los burdeles no era, como sostiene Donna Guy, sólo porque el entretenimiento sexual era tan popular entre las elites como entre los hombres de clase baja, sino además por la complicidad del poder político con los rufianes y proxenetas que administraban la trata de blancas. En 1911 la revista *Sherlock Holmes* publica el caso de una pareja que se dedicaba a vender niños y niñas menores de edad con el fin de prostituirlos. Según la confesión de los delincuentes, «las ventas se hacían a señores respetables y a personas que ocupaban cargos respetables en la administración pública» (Carretero, 1995).

Complicidad moral y económica de las clases altas en la génesis del tango; a la vez, necesidad de reordenamiento político frente a la multitud de inmigrantes bajo la letra del higienismo, cuyas ordenanzas prohíben los bailes y clausuran prostíbulos. Los títulos de los primeros tangos hablan de forma procaz de lo mismo sobre lo que escribía refinadamente la oligarquía cultural en sus libros –del instinto sexual y el placer–, sólo que éstos decían como denuncia lo que en los tangos se expresaba direc-

tamente con jovialidad. Los libros y los primeros tangos hablan de lo mismo: el apetito sexual recibe tanta promoción en los bailes del cabaret como en los escritos de Sicardi, de Cambaceres, de Argerich o de Eduardo Wilde. La erótica del tango acompaña la vocación de hablar de sexo de los escritores higienistas del Ochenta. Y aunque fuese el prostíbulo el lugar de la aceptación y la literatura naturalista el del rechazo, lo esencial no es «saber si al sexo se le dice sí o no, si se formulan prohibiciones o autorizaciones, si se afirma su importancia o si se niegan sus efectos, si se castigan o no las palabras que lo designan; el punto esencial es tomar en consideración el hecho de que se habla de él, quiénes lo hacen, los lugares y puntos de vista desde donde se habla, las instituciones que a tal cosa incitan y que almacenan y difunden lo que se dice, en una palabra, el "hecho discursivo" global, la "puesta en discurso" del sexo» (Foucault, 2002).

El que se bailaba en los últimos años del siglo XIX era un tango sin literatura, sin ninguna explicación. Los títulos surgían en la algarabía de una noche segura de placer, de acercamiento a una mujer que ofrecía el cuerpo, primero para el baile y más tarde para el encuentro sexual. Era la misma jovialidad de los hombres que caminaban el prostíbulo, que fusionaban en música y danza la diversidad de razas, que improvisaban una letra o un título para una melodía alegremente inventada. El tango daba cuenta del instante, de aquello que sucedía en ese momento en el lupanar, un tango hecho para la ocasión, heterónomo respecto de una sociedad que todavía pensaba sobre las bases de un país que ya no era, pero que ponía en circulación un discurso de prohibición y control que el tango vivía noche a noche en el prostíbulo.

La sexualidad transita en las calles atestadas de casas de tolerancia, *yirantas* y hombres solos que salen a su encuentro; transita en los reglamentos, en los ensayos, en el morcilleo de Parravicini y en el discurso de las mujeres anarquistas; el beso es un tema teórico para José Ingenieros, y Ramos Mejía explica la personalidad de Bernardo de Monteagudo –aquel que tres años después de la Revolución de Mayo de 1810 hizo de la libertad una ley– como si estuviese describiendo a un proxeneta. Dice, muy eróticamente, el médico:

> Monteagudo [...] buscaba la carne únicamente, la forma tentadora y sensual de la «zamba», naturalmente dócil y complaciente; la plegaria abrasadora de esas pupilas negras que miraban trémulas y como atraídas por la órbita oscura en donde se movían sus dos ojos malvados; las promesas de todos esos labios preñados de brutal erotismo, húmedos y temblorosos, que imploran el placer con el grito agudo y desesperante de los sentidos irritados por un largo contacto; el gemido convulsivo, el estallido del nervio, sacudido por las sensaciones tre-

mendas de los placeres supremos. No era la «dulce e íntima fruición del alma enamorada» la que lo apegaba tanto a las mujeres, sino el apetito brutal, el contacto practicado de una manera abusiva, la sensación irresistible que lleva al extremo doloroso de los placeres solitarios, últimos vestigios e implacables testimonios de un libertinaje mórbido (Ramos Mejía, 1915).

Ramos Mejía explica las desavenencias políticas en la historia por un exceso de erotismo: el pasado, por los labios sensuales de Monteagudo; el presente, con sonido a extranjero y a tango. Y mientras la aristocracia cultural lo prohíbe y en la pluma de Lugones será después «ese reptil de lupanar», esa misma aristocracia refracta su condición de origen prostibulario en un discurso que se extiende en distintas direcciones. El tango es gestado y parido sobre las sábanas de la cama de una prostituta: por un lado es infección, peste, es la expresión cultural de la inmigración, una música decadente y bruta; por otro, berretín de muchos niños bien, miembros de la oligarquía, que concurren a los prostíbulos y cabarets y se hacen músicos, bailarines, patoteros, compositores, habitués del sexo prohibido y de su música. El obrero Ángel Villoldo y el aristócrata Rosendo Mendizábal, el lunfardo hereje y las palabras en fino francés, el peringundín de La Boca y los patios de Palermo, las *yirantas* y las *cocottes*, la guitarra pobre y el piano aristocrático, los compadritos y las patotas de niños bien. La sexualidad es el fondo, el sustrato agitado de un Buenos Aires que arde.

El intento de saneamiento higienista fracasa, y los indicios de ese fracaso son múltiples: la prostitución crece y se hace mafiosa, la sífilis se expande, los conventillos aumentan en número y en bajas condiciones de salubridad, la política toma otro color a manos de Hipólito Yrigoyen, el primer hombre de origen humilde que llega a la presidencia por sufragio popular, y el tango, esa música prohibida y pecadora, imprime por millares sus partituras en la imprenta.

Anfibio, el poder ejercido durante tantos años buscará un nuevo hábitat donde mantenerse vivo. Su camino conducirá a «la hora de la espada», tal como anticipa el escritor Leopoldo Lugones a la llegada del dictador José F. Uriburu, que pone fin al Buenos Aires prostibulario y marca una nueva reorganización de las relaciones de poder. El tango establecerá nuevas alianzas: *smoking*, viajes a Europa, poetas, baile sin cortes ni quebradas, orquestas, grandes salones. Recibe una doble bendición: la religiosa, por la boca del papa Pío X, y la civilizada, en los salones de los Estados Unidos y principalmente de la alta sociedad de París.

Aquella presencia marginal y heterodoxa de sus orígenes comienza a diluirse lentamente y el tango hace propio el discurso que hasta

entonces enfrentaba. Ya no habrá ni putas ni rufianes ni compadritos. Los problemas van a ser otros: Buenos Aires, el amor, el abandono, la madre, el tango mismo, la patria, los amigos, el alcohol.

A su modo, el tango sublima el desborde dionisíaco de los comienzos, se vuelve canción y, para mantenerse vivo, se higieniza.


ECHALE ACEITE A LA MANIJA!
TANGO
QUEBRADA
para Piano
ARNALDO BARSANTI


HACELE EL RULO A LA VIEJA
Tango
para Piano
por
ERNESTO ZOBOLI


LA C...ARA DE LA L...UNA
TANGO Nº 4 PARA PIANO POR
MANUEL O. CAMPOAMOR


PRENDETE DEL AEROPLANO
TANGO
CRIOLLO
Piano
por
JOSÉ EZCURRA

Apéndice
El tango prostibulario de Ángel Villoldo

Ángel Villoldo no era sólo compositor y letrista de tangos. Si bien es reconocida su fama por ser el autor de *El choclo, La morocha* o *El porteñito*, entre otros títulos, sus composiciones incluyen otras formas de manifestación artística: diálogos, monólogos, sonetos, milongas camperas, recitados o semblanzas porteñas. Fue linotipista del diario *La Nación*, guitarrero de prostíbulos y escritor de versos para las revistas *Caras y Caretas, P.B.T.* y *Fray Mocho*. Publicó, en 1916, un libro de canciones patrióticas y grabó una buena parte de su obra humorística y prostibularia. En esas grabaciones, la voz de Villoldo suena chispeante cuando imita a un francés que canta un tango o a un andaluz que dice una milonga; o suena seria y circunspecta, cuando le canta al soldado de la independencia o declama loas a José de San Martín.

Entre diálogos, canciones humorísticas y tangos con orquesta, Villoldo compone los aquí llamados tangos prostibularios, en realidad milongas o recitados con versos de una gran procacidad. Incluyo los que he encontrado, por haberlos escuchado en grabaciones del mismo Villoldo o por la generosidad del profesor Andrés Carretero, que me acercó algunas letras. En el caso de *El choclo*, la letra que aquí se publica es la primera, compuesta por Ángel Villoldo posiblemente en 1903, y está dedicada a un *cafishio* de fuerte presencia en las inmediaciones de Lavalle y Junín, la zona de prostíbulos donde Villoldo cantaba sus tangos.

Ángel Villoldo fue también conocido como Fray Pimiento, Lope de la Verga, Antonio Techotra y otros tantos seudónimos risueños que usó a lo largo de su carrera. Murió en 1919.

Tango del Paseo de Julio [1]
(Milonga)

A Doña Eulogia Margarita

...
Le pegaron un becerro 27 vigilantes
y le dejaron la concha hecha una calamidad
por arriba, por abajo, por delante y por detrás.

Pobre muchacha, concha de fierro,
con tal becerro cómo quedó,
con todo el culo en escabeche
de tanta leche que le corrió.

En la calle de Lavalle,
se ha abierto un gran quilombete
donde todas las mujeres
reciben por el ojete.

Hacen la puñeta y maman
y se toman la gordura
y le lamen las pelotas
con mucha gracia y dulzura.
...
Por la calle de Esmeralda
por la noche, a deshoras
andan putas ambulantes
que son grandes cachadoras.

Yo prevengo a los otarios
desconfíen de estas plagas.
...
Si se descuidan es muy de fijo
que a todo el pijo les pudrirán
y todo el orto y los cojones
los ladillones le comerán.

1. No he podido transcribir algunos versos debido a la escasa calidad de la grabación (realizada en los primeros años del siglo XX), que me impidió entender lo que allí se decía.

A mi amor herido
(Soneto)
Autor: Lope de la Verga (Ángel Villoldo)

Me enardece de tu látex la tersura,
me subyuga de tu cutis el rubor
y en las horas placenteras del amor
me fascina acariciarte la costura.

Y la mira de tus ojos, cual linterna,
y el cristal de tus pupilas, color cielo,
y ese polipropileno de tu pelo
que en cien rizos se repite en la entrepierna...

Oh mi amor, liviano amor, ¡etéreo amor!
el silencio es el más grande de tus dones
y en el orbe no hallaría bien mayor...

No te quejes pero siento tu dolor
y prometo no morder más tus pezones
hasta tanto no me compre un inflador.

La reja

Frente a una casa vieja
en oscuro callejón,
en inefable ocasión,
se hablaba una pareja.

Ella, apoyada en la reja
en posición pecadora,
le ofrecía tentadora
su archipeluda cajeta.
Él, sobándole una teta,
miró para todos lados,
para ver si eran mirados
por personas indiscretas.

Así ya muy decidido
le dijo con frases tiernas,
abrí ligero las piernas
y entrégame tu nido.
La piba con desencanto
abrió las piernas dormidas
y en posición del encanto
besó la concha divina

de aquella preciosa niña
que tanto le había gustado.

Y entre abrazos de pasión,
suspiros y convulsiones
empezó aquella garcha espantosa
digna de exposición.

La obra estaba cumplida,
ya se la iba a sacar,
cuando los viene a enfocar
un botón en recorrida.

El choclo

De un grano nace la planta que más tarde nos da el choclo
por eso de la garganta dijo que estaba humilloso.
Y yo como no soy otro más que un tanguero de fama
murmuro con alborozo está muy de la banana.

Hay choclos que tienen las espigas de oro
que son las que adoro con tierna pasión,
cuando trabajando llenito de abrojos
estoy con rastrojos como humilde peón.

De lavada enrubia en largas quedejas
contemplo parejas si es como crecer,
con esos bigotes que la tierra virgen
al noble paisano le suele ofrecer.

A veces el choclo asa en los fogones
calma las pasiones y dichas de amor,
cuando algún paisano lo está cocinando
y otro está cebando un buen cimarrón.

Luego que la humita está preparada,
bajo la enramada se oye un pericón,
y junto al alero de un rancho deshecho
surge de algún pecho la alegre canción.

2

Moral

Por qué el tango pierde el sentido festivo

¿Por qué el tango pierde el sentido festivo y la desfachatez de los orígenes? De aquellos títulos que expresaban el festejo de una dicha derramada en el prostíbulo va quedando muy poco o casi nada a lo largo de la primera década del siglo XX. De la acción a la forma, de aquel sentido trágico[1] que danza la fortuna del encuentro sexual sin preocupaciones a títulos que explican el mundo y lo hacen consciente. Las paredes del prostíbulo eran el límite, allí se inventaba una naturaleza distinta de la

1. Es preciso entender la expresión «sentido trágico» en su significado estético, no moral o religioso. Siguiendo el pensamiento de Friedrich Nietzsche, toda expresión creadora tiene como condición el ser una forma jovial y alegre que da cuenta de la finitud del hombre. El destino de toda obra es disolverse eternamente, morir en el mismo instante en el que se la produce. Ésta es la alegría trágica del artista; su creación es fuerza vital conjugada siempre en presente. La idea nietzscheana sobre la tragedia griega, el tránsito de la jovialidad dionisíaca a la moral socrática, es el esquema utilizado aquí para comprender la discontinuidad valorativa que se da en la historia del tango: el pasaje del carácter festivo y prostibulario de sus orígenes a la forma de sentido moral que adquiere después.

de los prejuicios y sentencias de la sociedad del Ochenta. La danza era el ritual del encuentro, la mezcla de vocaciones tan dispares, una reunión de inmigrantes y nativos, de clases sociales, de hombres y mujeres, de sonidos, de olores. El prostíbulo es la muralla a los prejuicios morales, y el tango, la combinación sonora que da vía a la potencia instintiva. Nadie se queja, nadie quiere cambiar el mundo exterior, es pura jovialidad sin contradicción, no es protesta ni combate social. El habitante de los márgenes conoce su condición de desclasado y sobre esa condición baila su destino en un tango, trágicamente pero dichoso. Inventa una forma plástica y nada grita hacia afuera. Su carácter heterodoxo no es el efecto de reclamar un mundo más justo, de oponerse a las estructuras sociales reinantes. Su sentido es más agudo, es de invención y no de oposición, no exige aceptación ni le importa el rechazo.

Por ello el tango, en sus orígenes, se construye sobre sí mismo, no es deudor de un mundo más feliz ni de una necesidad de cambio social. El erotismo de su danza no es signo de ninguna dialéctica con la moral imperante. Su fuerza instintiva convoca del mismo modo a la patota, al rufián, al pobre y al compadrito. No se escriben tangos a la crisis social de 1890 ni a la pobreza de los inmigrantes ni a la indigencia. No, el tango se inventa sobre la dicha de lo que se es y no sobre el dolor de aquello de lo que se carece. Es una fuerza plástica activa.

Afeitate el 7 que el 8 es fiesta no es la expresión de alguien que espera que las cosas cambien para que el mundo sea más justo sino la forma estética de una jovialidad sin corset moral.

Pero esta jovialidad de los inicios se extravía cuando el tango se espiritualiza, cuando la muralla del prostíbulo se derriba y el tango se expande por los salones de la ciudad. Allí se hace representación del mundo, de la época, tanto musical como discursivamente. Entonces, el instinto sexual que le daba forma se repliega y se vuelve reflexión, interioridad. Edifica un discurso moral sobre la base de la moral imperante, adoptando valores que le eran ajenos en sus orígenes. La puta del prostíbulo ya no será razón para la alegría sino una invitación a la reflexión, tal como reflexionaban los médicos higienistas para combatir la peste prostibularia. La sexualidad se hace discurso moral no sólo en los escritos de Ingenieros y Argerich sino también en el tango.

Y aquella otra preocupación por la identidad de la nación y sus valores, que veía en el inmigrante una amenaza de disolución, también será motivo de representación en el tango, cuando le escriba a la patria tantas veces, y se afirme como un producto genuino de la argentinidad. Los títulos van cambiando: de *Echale aceite a la manija* a *El político*, de *La caprichosa* a *Unión Cívica*, de *El fierrazo* a *9 de Julio*. Exportamos, del

prostíbulo a París, al bailarín (poeta y escritor) Ricardo Güiraldes, hijo del intendente de la ciudad de Buenos Aires, y al pianista Alberto López Buchardo; el Centenario tendrá su tango de conmemoración, tocado el mismo día de los festejos, después del desfile militar y delante de la infanta Isabel; y en el corazón del norte aristocrático abre el Armenonville, un cabaret lujoso, de nombre francés e imitación del cabaret parisino.

A lo largo de la década de 1910, el tango deja de inventar un mundo entre las paredes del prostíbulo para comenzar a representar el de la sociedad argentina toda. En sus letras (y en la manera lisa de bailarlo), el tango higieniza el prostíbulo y a cada uno de sus habitantes y encarna los valores nacionales por los que tanto habían bregado los literatos moralistas desde sus escritorios.

«Entró a los salones bajo disfraz», dice Ezequiel Martínez Estrada. Y es cierto. La letra y el baile liso y sin cortes lo maquillan y lo visten para que el tango se extienda por toda la ciudad. Se vuelve serio, reflexivo, más espiritual, civilizado. El inmigrante se espiritualiza, se hace tema del sainete y su música es el tango; la prostituta también se espiritualiza y el tango le canta, no para seducirla sino para poner de manifiesto los efectos nocivos de una vida desenfrenada; la identidad nacional, aquello que desató la escritura desvelada de las clases dominantes, encuentra en el tango una poesía que sale a reproducir los valores que el mismo tango obviaba en sus orígenes: la tierra propia, Dios, la madre, la familia, la tradición, el poder de turno.

Aquel temor al contagio se pierde. Y no porque la sociedad porteña olvide sus rígidos principios morales, sino porque el que se ve infectado de moral es el tango mismo. Ahora son sus letras las que dicen aquella adjetivación de peste que cargaba sobre sus espaldas. Se acusa a sí mismo de peligroso, de epidemia que arrasa con todo (con la familia, con el orden, con los hijos, con la vida ajustada a reglas). El tango hace mal, así lo dice el tango mismo.

Por eso se invierte, se pone de cabeza: de la jovialidad prostibularia a la gravedad pesimista, de la comunidad instintiva y sexual a la frigidez del consejero moral, de aquel *Ponela, sacala y volvémela a poner* al tango *¡Viva la patria!*, dedicado a la revolución fascista de septiembre de 1930.

En 1913 el tango ya es muy conocido en Europa y es bailado en los salones de París y de Londres por la más alta aristocracia. Ese mismo año en Buenos Aires, en la sala del Palace Theatre, cuyo dueño es el barón Antonio María De Marchi, yerno del general Roca, la Sociedad Sportiva Argentina organiza un concurso de tango cuyo jurado preside el músico argentino Julián Aguirre (educado en París, formador de

pianistas clásicos, miembro de la Academia de Bellas Artes y profesor del Conservatorio Nacional de Música), secundado por los vocales Armando Chimenti (concertista de piano), Daniel Videla Dorna (político, creador del Día de la Bandera) y Vicente Madero (hijo de Francisco, vicepresidente de Roca). El evento está patrocinado por las damas patricias de la sociedad de bien: María Luisa Quintana de Rodríguez Larreta, Esther Llavallol de Roca, Carolina Benítez de Anchorena, María Luisa Vedoya de Martínez de Hoz; Delia Alvear de Ocampo, Leonor Uriburu de Anchorena, María Rosa Lezica de Pirovano, Emilia Bustillo de Cané, María Elena Alvear de Pacheco y Anchorena, Elisa Juárez Celman de Souza, María Elena Victorica de Roca y Agustina Roca de Uriburu.

Ese mismo año, el diario *La Razón* publica un informe de la Sociedad de Medicina Francesa en el que se afirma que «desde el punto de vista de la educación física [el tango] tiene sobre todas las otras [danzas] creadas desde 20 años a esta parte, la ventaja de hacer trabajar más el cuerpo y los brazos, forzando las flexiones y las extensiones alternativas de la musculatura de la región lateral del torso, las extensiones de los músculos de la región del pecho[...], las extensiones de los grupos lumbares y abdominales laterales [...]. De modo que los médicos franceses prescriben a los niños débiles para alternar con los baños de mar, tangos a toda hora» (*La Razón*, 13 de noviembre de 1913, citado en Assunçao, 1984).

Se sustituye proscripción por prescripción, prostitutas por damas de apellido, heterodoxia por popularidad, jovialidad por tristeza, ingenuidad por reflexión, instinto por moralidad. Hasta la medicina hace de aquel baile prostibulario una receta para mejorar la salud de los niños. El tango se vuelve prudente, grave, civilizado.

A partir de 1917 se escribe y se hace canción. La palabra lo orienta a la reflexión, al análisis, lo conduce hacia el territorio de la Verdad, una tierra desconocida para el tango. Su aceptación en las clases altas y su popularidad reciente son el efecto de transmutar la dicha prostibularia por una reflexión moralizante. Era necesario que aquellas primeras composiciones perdiesen todo su caudal instintivo y de satisfacción inmediata para que el tango pudiera extenderse por todos los rincones sociales. El triunfo en París y su consecuente apropiación por la Argentina aristocrática exigían del tango un modo civilizado de expresión, un baile que suprimiese la erótica escandalosa con la que había nacido y un tipo de composición que no ofendiera a los oídos del común de la gente.

Entonces, aquel baile dionisíaco de los instintos se convierte en el relato de una tragedia personal cargada de consejos. Así, gran parte de las primeras composiciones de este período van a estar dirigidas a explicar

a los personajes que participaban de aquella experiencia extática del prostíbulo con la única intención de volverlos moralmente aceptables. El compadrito y el bailarín, pero principalmente la prostituta, reciben toda una batería de consejos morales a fin de mostrar la desdicha a la que conduce el dejar librada la existencia a la voluntad siempre inoportuna de los apetitos.

El instinto sexual de la mujer es objeto de juicio, de ordenación. Es decir que, si el tango surge como un efecto estético del deseo, la erótica de su gestación se pierde cuando la moral avanza para definir el dolor de la mujer de la vida. Acaso la prostituta puede ser entendida como esencial para la construcción del sistema político; su existencia puede justificarse como una perversión necesaria para el mantenimiento del orden familiar oligárquico. Pero disponer su presencia como una forma de compensación social también implica una condena. Biopolítica del apetito, cualquier predicación, sea de control y disciplinamiento o de denuncia y comprensión, aleja la potencia estética del instinto sexual que se da en la génesis del tango.

Así, la mujer del prostíbulo, hasta entonces razón de alegría y jovialidad, aparece en la poesía como una condenada a un destino irrefrenable de miseria. Se describe su origen, su futuro, su tristeza oculta; sobre su cabeza cae la sentencia que anuncia que el desvío moral conduce necesariamente al fracaso, y con ella, con la sanción que recibe la mujer de la vida, es la misma sexualidad la que queda condenada definitivamente para el tango. Para la mujer, porque la lleva a una vida de desventuras, y entonces nunca más le estará permitido gozar; para el hombre porque, seducido por el placer del momento, puede perderlo todo. Una tabla de valores aparece para medir las consecuencias a las que conducen los deseos, toda una normativa de ideales ascéticos ajenos al espíritu originario del tango y que no son más que la reproducción de aquellos mismos valores morales sobre los que se elaboraba el discurso oficial que combatía su heterodoxia y su escándalo.

Entonces coinciden el contenido de las letras que escriben los poetas populares con los argumentos de las novelas cultas que bajan desde los escritorios de los intelectuales. *Nacha Regules*, de Manuel Gálvez, puede ser motivo para la letra de un tango, lo mismo la novela *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres. Dos escritores de renombre con novelas de éxito, con obras tan populares como los tangos. La mujer y el hombre, la cópula que los títulos de los primeros tangos describían sin empachos, son motivo de una interpelación moral.

Nacha Regules

Nacha Regules se publica en 1919. Se trata de la escritura novelada del mismo tema que Manuel Gálvez había abordado unos años atrás para elaborar su tesis doctoral en la Facultad de Derecho. En 1904, Gálvez se gradúa de doctor en leyes con su trabajo titulado *La trata de blancas*, donde expone los riesgos a los que está sometida la nación Argentina por efectos de la prostitución imperante. Un trabajo dirigido a la limpieza moral, de puro corte higienista, en consonancia con los escritos de Eduardo Wilde, de Eusebio Gómez y de tantos otros que veían al país infectado de putas, sífilis, inmigrantes y anarquistas, y que salían a escribir con el fin de ordenar el caótico efecto que las multitudes extranjeras generaban sobre los cimientos de la patria.

Por entonces el tango se escribía para que tal vez la Porota o la Moreira o Luisa la Lisa o Mamita o Dolores la Gallega o María la Víbora o Alicia la Coronela (Carretero, 1995), todas ellas prostitutas porteñas, lo bailaran en los prostíbulos, claro que ni con el alma perdida ni con discursos que explicaran el dolor oculto tras la aparente alegría.

La condena moral que recibían aquellas mujeres del placer en su tesis doctoral, es transformada por Gálvez en una novela de padecimiento interior, con una moraleja educativa. La prostitución se vuelve un problema de interioridad y no de aplicación de la norma, de conciencia íntima y no de control. Es decir, un problema casi religioso, más cerca de la confesión cristiana que de la tipología penal. Se trata de la falta de gobierno en el alma, de la ausencia de un timón espiritual que conduzca los actos personales. La disciplina exterior no sirve si la mujer «lleva enferma su almita perdida».[2] Alcanza con sacar las conclusiones morales de una vida de desenfreno y con mostrar el lado oscuro de la alegría prostibularia para que la conciencia esté por fin generada.

Nacha Regules es María Magdalena trasladada al Buenos Aires de 1910. El tango, presente en el relato, es la música que conduce al mal, el sonido que desboca las almas puras quitándoles los frenos morales. La novela con la que Manuel Gálvez obtiene el Premio Nacional y el reconocimiento del mundo literario es la aplicación de la doctrina cristiana de la culpa y la mala conciencia al mundo de la prostitución y el delito. No es un relato de prescriptiva higiénica como *La trata de blancas*, sino de descripción de espíritus enfermos que, lejos de apelar al control y la reglamentación de

2. *Carne de cabaret*. Autor: Luis Roldán. Año: 1920.

la sociedad civil, denuncia las injusticias y el padecimiento al que están sometidas las mujeres «de la vida».

La novela cuenta la historia de una prostituta porteña, Nacha Regules, y los esfuerzos que realiza un hombre de la alta sociedad, Fernando Monsalvat, para salvar el alma prostituida de la mujer por el pecado de la carne. Una puta y un redentor, una mujer pobre y un niño bien, el cuerpo y la conciencia, el diablo y Dios. Para salvar a la sociedad ya no hacen falta médicos sino cristianos, hombres de fe que lleven la palabra justa a quienes más la necesitan. Para ello es necesario introducirse en el mundo del arrabal, salir de la burbuja de mentiras y corrupción de la sociedad de bien y bajar hasta el fango donde crecen las flores del mal. Claro que no con el castigo y la condena sino con el amor desinteresado de un abogado que hace todo por salvar el alma de las mujeres de la vida del naufragio al que están condenadas.

Nacha frecuenta un cabaret, baila tangos, se divierte, vive con Arnedo, un patotero que la mantiene y que la sacó de la calle pero que a la vez la somete a vejámenes que ella soporta con resignación a cambio de una vida económica relativamente holgada. Viste bien, duerme en una casa y no en un conventillo, toma champaña, se siente cuidada por Arnedo pero paga el precio de vivir con un compadrito.

Hasta allí llega Monsalvat, un hombre cansado de vivir «en un mundo feliz, en una sociedad sin angustias. Pero ahora, atormentado secretamente, disgustado de sí mismo, de la sociedad y hasta de la vida, clamaba, en la soledad de su alma, por tantos años estériles» (Gálvez [1919], 1949).

Monsalvat es atrapado de repente por un espíritu crítico, por una iluminación que lo lleva lejos del mundo frío en el que vivió hasta entonces, y descubre esa noche, en el cabaret, que si la vida tiene sentido es sólo para salvar a las almas necesitadas y sufrientes. Y así como logra descubrir en él mismo una intimidad que hasta entonces desconocía, también puede ver en los ojos de aquella mujer de la vida un alma que sufre y que él reconoce a pesar del champaña y la risa, captando con una sola mirada todo lo que Nacha Regules padece, sometida a un universo de injusticias, porque bajo su risa de *clown* hay un dolor oculto. Y entonces se propone salvarla. Claro que sin el consentimiento de ella, sin que ella se lo haya pedido, sin siquiera haber cruzado palabra en el cabaret. Nada de eso le hace falta. Monsalvat sabe que allí hay un alma que sufre y que necesita de un salvador que la auxilie. La mirada, sólo la mirada es suficiente para que la tarea de redención se ponga en marcha.

El cabaret es, para Gálvez, el lugar de encuentro de los jóvenes de las clases altas con sus queridas y mujeres de la calle, un sitio de síntesis de clase que pone al descubierto el mal que las clases pudientes hacen a los

más necesitados, el escenario que pone en acto la injusticia social y las razones de la pobreza y la marginación. Así lo imagina, porque, si bien Gálvez declara que casi todos los escenarios de su novela son una representación de sus propias experiencias, y a pesar de que se decía que era un eximio bailarín de tango, jura que nunca pisó un cabaret:

> No es de sorprender que yo no hubiera pisado nunca un lugar de ésos, cuando yo era muchacho no existían. Pero, preguntando a unos y a otros, y recordando algo análogo que había visto a los veinte años o poco más, escribí el primer capítulo. Debí acertar, pues nadie me dijo, al ser publicado, que la descripción fuera falsa, y por el contrario debí soportar toda clase de bromas de aquellos que me suponían cliente asiduo de esos lugares, considerados, por quienes nunca los vieron, como harto pecaminosos... (Fraschini, 1984).

Y en la imaginación del autor la mujer de la vida necesita a un hombre de otra extracción social para que la redima. No un pobre que salva a otro pobre, sino un aristócrata, Monsalvat, que abre su corazón a la miseria económica y moral de los márgenes. Los pobres no se salvan entre sí; necesitan de la conciencia de los que más tienen para iniciar el camino de un mundo justo. Pero el tipo de aristocracia de Monsalvat no es económica ni de casta sino producto de la educación. Él es hijo de un hombre de la sociedad de bien con una mujer pobre, un bastardo que recibió como herencia paterna la posibilidad de educarse en buenos colegios, lo que le permitió entrar al mundo de los clubes y reuniones de la alta sociedad, codearse con ella, publicar en los diarios, ser un abogado reconocido y obtener un cargo en la embajada argentina en Italia por más de siete años.

A su regreso, la conciencia mordió su alma, se dio cuenta del círculo de engaños y falsos bienes en el que vivía y decidió abrir su corazón para salvar el mundo. Eligió como excusa de su purificación interior a Nacha Regules y sobre ella descargó su pasión espiritual de redentor, porque salvándola se salvaba él.

El tango, dice Gálvez, instala en el cabaret el alma del arrabal y el bandoneón, «con sus notas bajas y oscuras, subraya de largas sombras dolorosas los tangos». Y a pesar de que se baile y se golpee las mesas, a pesar del *smoking* y la champaña, el tango da cuenta de un dolor que está oculto bajo toda esa falsa alegría.

Es como un réquiem que sugiere el abismo sobre el que se baila, es la música que permite, por su tristeza y su sonido grave, saber que el alma sufre, que hay amargura, desolación y desesperanza. Es a través del tango que Monsalvat reconoce su alma en pena y su tristeza profunda, la misma que tiene Nacha.

El tango ya no es aquella música guaranga que Gálvez describía en *El diario de Gabriel Quiroga*, así como las prostitutas ya no son las blancas que resumía en su tesis doctoral. Ahora es la conciencia la que aparece en escena, la que se instala en la música y en la mujer de la calle. El tango es música de tristeza, la misma que arrastra el cabaret bajo sus luces, la misma que tapa el maquillaje de las mujeres que lo bailan, la misma que recorre la calle. La novela tratará de encontrar sus razones para poder denunciarlas.

Monsalvat se enfrenta a sí mismo y, por lo tanto, a todo su mundo: se acusa de haber llevado una vida liviana, de haber estado también él con mujeres de la calle sin reconocer su dolor, de haber abandonado a su madre, de no saber nada de su hermana, que eligió el mal camino, y de no haber hecho algo por salvarla. Se reprocha el haber sido insensible y está decidido a cambiar. Para lograrlo, se enfrenta con aquellos con los que hasta entonces cenaba, deja de ir a las reuniones sociales de la clase alta, critica a sus antiguos conocidos, discute con ellos, trata de generar en sus conciencias la misma conciencia que en él se ha despertado y, ante el inevitable fracaso, lentamente se va a alejando de ese mundo de perfumes y vestidos franceses. Se arrepiente, todo el tiempo se arrepiente, en una confesión interminable: ve su pasado, sus ideas liberales y extranjerizantes que ha escrito en los artículos de algún diario antes de recibir la luz de la verdad; ve su vida de lujuria aristocrática y se arrepiente.

Entonces busca a Nacha Regules, vuelve al cabaret, va hasta su casa. Ella, inconsciente, lo echa, no porque no reconozca su propio dolor sino porque no se atreve a salir de allí, porque no confía en los hombres, en ninguno, porque por ellos está donde está, porque fueron los hombres los que jalonaron su historia de dolor y los que la condujeron con engaños a la mala vida. Duda, llora, no sabe si elegir la salvación con dolor o el pecado. Tiene miedo. La sociedad ya ha hecho de ella una mujer de la calle y su destino parece escrito en esa dirección. Nadie puede sacarla de allí, no hay alma tan pura que pueda desprender todo el fango que tiene pegado a la piel. ¿Por qué va a ser Monsalvat su redentor, por qué un hombre al que vio apenas una noche va a ser la luz que la saque de tanta oscuridad? Cuando él va a buscarla, ella lo echa de su casa casi a los gritos. Pero la conciencia puede más: mágicamente Nacha sabe que sólo Monsalvat es capaz de ver su interior, que sólo ese hombre, que unas páginas atrás era un desconocido, puede salvarla. ¿Por qué? Porque en su mirada se esconde el Bien, un diálogo íntimo entre él y ella que nadie puede ver; el mundo se suspende cuando dos almas buenas se encuentran. Nadie puede comprender las ganas de ella de salir de aquella

mala vida ni el espíritu redentor de él. Nadie, ni el compadrito, ni los hombres de la alta sociedad, ni las mujeres de la vida.

La novela cuenta la obstinación de un hombre que ha visto el bien y el descreimiento de la mujer que vive en el mal, páginas y páginas despliegan la búsqueda de él y sus desencuentros con ella, sabiendo que en la unidad está la salvación de los dos, que el encuentro significa una nueva vida para ambos: ella lejos del mal, él capaz de darle un verdadero sentido a su vida.

Gálvez escribe no sólo un drama íntimo de respuesta cristiana sino además un ensayo político de crítica a las instituciones y a los valores de la sociedad. Monsalvat se mezcla entre rameras y obreros, se une a la multitud que festeja el Centenario de la Revolución de Mayo, se hace pueblo, «se sentía pueblo» , un ritual iniciático que lo lleva a traicionar los valores de su mundo anterior y a reconocer a los pobres como esclavos. Si hay pobres y putas es porque las clases altas los generan, porque son los aristócratas los que buscan queridas para satisfacer sus instintos, para gozar lo que no pueden en el seno de la familia, y porque sus lujos y sus viajes están pagados con el esfuerzo de los pobres obreros que ganan una miseria y que viven en la suciedad y la sombra. Gálvez habla y actúa casi como un comunista.

Le pregunta el periodista de la revista *El Hogar* en agosto de 1930:

> –Algo se contagió también usted del sarampión rojo, ¿no es cierto?
>
> –Sí, sí, tuve unos años de vago socialismo y liberalismo, entre los veintiuno y los veinticinco. Pero, salvo esto, he sido siempre católico practicante. He escrito libros católicos cuando nadie se atrevía a nombrar a Dios....Durante la guerra, indignado por muchas cosas, un gran sentido de justicia me inclinó hacia la revolución. Creí, como mucha gente, error que no tardé en reprobar, que la revolución era compatible con la Iglesia... pero después que empezaron a llegar las primeras noticias sobre los grandes crímenes de Lenin, Trotsky y sus secuaces, detesté a esos enemigos del género humano (Saítta y Romero, 1998).

La voz de Monsalvat es la del incomprendido, tal como Gálvez se presenta a sí mismo en el reportaje, como un Cristo que pontifica entre infieles, que se ríen y lo desprecian, que lo acusan de loco, de insano, un Cristo que teniendo la posibilidad de ser feliz ha decidido inmolarse por la causa de los pobres de espíritu.

Ya sabemos, le dice a Monsalvat su amigo médico y aristócrata, que ha escrito una tesis sobre la prostitución (una especie de *alter ego* novelado del mismo Gálvez), ya sabemos, le dice, que los hombres que ganan millones son quienes incitan a las mujeres pobres a prostituirse, los rufianes y tratantes de blancas que dan miles de votos a los políticos

para seguir manteniendo, unos y otros, sus privilegios. Sabemos de la tormenta que padecen esas mujeres. «¿Qué se va a hacer?, se pregunta. Nada. Sería preciso deshacerlo todo. Construir de nuevo la sociedad...».

Pero no, Gálvez ya no es el mismo. Con Nacha Regules deja de ser el que era, aquel de *El diario de Gabriel Quiroga* y el de la tesis *La trata de blancas*, y ofrece al público culto la respuesta que tantos libros habían buscado infructuosamente hasta entonces: no hay que despreciar al pobre, no hay que ignorarlo ni condenarlo. Es necesario meterse adentro, entender sus problemas, no temer a la multitud ni criticarla –como hacía Ramos Mejía– sino estar, no *con* ella sino *en* ella, para trabajar evangélicamente generando conciencia moral. Es necesario volverse un apóstol que difunde la palabra justa entre los que padecen injusticias, incluso aceptar el tango, situándolo en el registro grave que merece, como la música que describe el dolor de la mujer perdida.

Pero si hay mujeres de la vida, éstas no pertenecen al pueblo, porque su trato es con hombres de otra condición, y sus vidas y sus costumbres son el reverso de la perversión de las clases dominantes. Por lo tanto, denunciar su esclavitud es revelar la esclavitud de la clase que debe dirigir los destinos del país. Y cuando a Monsalvat se le ocurre la revolución violenta, cuando parece que va a cruzar el cerco para iniciar la gesta revolucionaria de la mano de los obreros y las putas, allí la policía lo llama a la razón, lo amenaza y lo trata como delincuente. Monsalvat padece entonces por primera vez su decisión de ser un desclasado, de sentirse por fuera de lo que era. Y se asusta y acepta su condición con verdadera resignación cristiana, pero nunca más insiste con la idea de rebelar a los pobres para ocupar el poder con violencia.

Y con la misma resignación busca a Nacha Regules por cuanto prostíbulo existe, se mete en las peores situaciones (le roban, lo engañan, lo golpean), y él, poniendo la otra mejilla, sigue su camino de búsqueda y redención sin flaquear nunca. Pierde todo su dinero, sufre la humillación de los pobres que desconfían de un señor bien que se ha vuelto generoso, ya no tiene amigos ni casa ni ropa. Un verdadero Cristo que se inmola por encontrar una mujer a quien salvar. En su camino, descubre que todas, absolutamente todas, las mujeres pobres intentan ser seducidas por hombres ricos para prostituirse, y que, en su afán de progresar y salir de la pobreza, son fácilmente engañadas y llevadas al fango.

El encuentro entre Nacha y Monsalvat es el momento esperado de la novela. Después de tantas idas y vueltas, cuando el amor parece al fin llegar, cuando uno imagina un abrazo lleno de pasión, quienes se encuentran no son un hombre y una mujer sino dos espíritus puros, que no se besan, que no se entregan con el cuerpo sino con el alma, un

encuentro blanco, virginal, entre dos ascetas que nada saben de los instintos, dos hermanos que vuelven a reunirse después de tanto tiempo. El amor con conciencia moral puede prescindir del sexo, no lo necesita. A Monsalvat sólo le falta la túnica blanca y el don de caminar sobre el agua. Nacha Regules, todavía joven y bella, acepta perder su erotismo, dejar a un lado su deseo sexual y volverse la fiel compañera de un hombre que lo ha dejado todo por salvarla. Y a la manera del sabio griego o de San Pablo, el redentor pierde la vista. Sus ojos ya no necesitan ver el mundo material; no hacen falta los sentidos para hacer el bien. Nacha se queda con él, se cura de su enfermedad en la abnegación y en la castidad. Deja de ser una triste mujer de la vida para volverse el lazarillo del aristócrata que la rescató del fango. Ésa es la felicidad, no desear más que leer un libro junto a él, o asistirlo cuando importe sus enseñanzas morales a los niños del conventillo donde viven. Entender al fin lo que Monsalvat pontifica a sus discípulos: «amar a sus novias o a sus amantes con amor exaltado y espiritual, no dando al instinto y a la materia sino el lugar secundario que le corresponde».

El cuadro se completa con una entonada alabanza al nacionalismo, cuando Monsalvat se entera del estallido de la Primera Guerra Mundial y de la consecuente pérdida de vidas y bienes por parte de los países poderosos, los mismos que someten al nuestro a la infamia y la pobreza. «Esta guerra es el comienzo del gran día… ¡el día de la justica!», dice exaltado.

Moral y patria, abnegación y amor a la tierra, ésa es la puerta que encuentra Gálvez para declarar una nueva higiene. Precisamente sobre la conciencia, sobre el terreno de las almas puras, sobre el sentimiento de culpa hacia sí mismo y el espíritu de venganza hacia el exterior, allí han de edificarse los cimientos de la nueva nacionalidad.

La prostitución deja de ser motivo de control para volverse un problema de interioridad, de confesión y arrepentimiento. A la alegría de los instintos se la frena con la denuncia de la tristeza y el dolor que produce en los hombres su libre expresión. Esto es lo que aprende Gálvez por ese entonces. De *El diario de Gabriel Quiroga*, aquel libro de corte nacionalista que publica en 1910 con motivo del Centenario de la Revolución, a *Nacha Regules*, casi diez años después, una obra ubicada en aquellos años de festejo pero esta vez con otro plan, no ya una reconstrucción crítica de la historia argentina sino una novela que se sumerge en el sentir popular y propone una respuesta política dirigida a la espiritualización de la sociedad. Apenas tres años después de su publicación, en 1922, insiste con el mismo tema, la prostitución, los márgenes y de fondo el tango, en *Historia de arrabal*, otro manual de axiología cristiana.

Nacha Regules tiene un éxito rotundo. Se publican varias ediciones en poco tiempo, se traduce a varios idiomas (al francés, al ruso, al inglés, al portugués, al alemán, al checo); Gálvez es reconocido como escritor profesional, obtiene el primer Premio Nacional de Literatura y lo nombran miembro de la Real Academia Española. En la Argentina la novela vende, en menos de diez años, más de veinte mil ejemplares, y es leída tanto por las clases altas como por la incipiente clase media que va tomando cuerpo en la sociedad porteña.

Su argumento es un resumen de los valores y las preocupaciones que recorren las letras del tango canción de los años veinte, la misma idea acerca de la bajeza de los instintos, de la pobreza espiritual de las mujeres de la calle, del destino desdichado, de la necesidad de un redentor, una misma visión del tango como música de contagio sensual. En casi todos los tangos cuya letra invoca al cabaret hay una Nacha Regules que espera salir del pozo en el que la arrojó la vida, una mujer que baila su tristeza y que el tango denuncia con un alto sentido moral. Y así como la novela de Gálvez elige el tono del consejo, así también se escriben los tangos, con un saber que trasciende la pura representación y que puede conocer el fondo del espíritu de una mujer de la vida por la sola mirada del autor que escribe sus letras.

Milonguera, bullanguera, que la va de alma de loca,
la que con su risa alegre, vibrar hace el cabaret,
la que lleva la alegría en los ojos y en la boca,
la que siempre fue la reina de la farra y del placer.
Todo el mundo te conoce de alocada y jaranera,
todo el mundo dudaría lo que yo puedo jurar:
que te he visto la otra noche parada ante una vidriera
contemplando a una muñeca con deseos de llorar.

La risa alegre es la máscara que oculta la tristeza y la amargura del alma. Hay una verdad agazapada, que el cuerpo sonriente y bailarín esconde, pero alcanza con pararse en una vidriera y ver allí una simple muñeca para que los deseos de llorar aparezcan en una lágrima traidora.

Entonces llega el reproche:

Quién creyera, milonguera, vos que siempre te reíste,
y que siempre te burlaste de la pena y del dolor,
ibas a mostrar la hilacha poniéndote seria y triste
ante una pobre muñeca modestita, y sin valor.

La risa es pecado porque denuncia que en el pasado, cuando era todo algarabía y jarana, no existió compasión por el dolor ajeno. Al fin, el consejo de una inevitable resignación:

Ríe siempre, milonguera, bullanguera, casquivana
para qué quieres amargar tu vida
pensando en esas cosas que no pueden ser.
Corre un velo a tu pasado, sé milonga, sé mundana,
para que así los hombres no descubran
tus amarguras, tus tristezas de mujer.[3]

La mujer de la calle se debilita y su jovialidad se pierde cuando recibe de la literatura y del tango un espíritu dolorido. La mirada moralizante hace del prostíbulo el espacio del mal y de la prostituta un objeto de acción disciplinaria o compasiva. Ya no tiene alegría para enfrentar su vida, ni van a poder salir de su boca aquellas cuartetas prostibularias con las que desafiaba, desde el lupanar, al mundo entero. Si el hombre la abandonaba, lejos estaba la mujer de la vida de padecer un destino irrefrenable como el de Nacha Regules. No, más bien prefería provocar desde el prostíbulo antes que sentirse objeto de compasión:

Si porque no me querés
creés que voy a morir de antojo;
me cago en tu pija chota
y en tus bolas llenas de piojos.
(Lehmann-Nitsche [1923], 1981)

Y si ella descubría que su querido tenía otra mujer, en lugar de padecer y esperar que volviera arrepentido, nada de lágrimas:

Me han dicho que tenés otra,
que la quieres más que a mí;
querela mucho, mi chino,
me cago en ella y en ti.

Me han dicho que tenés otra,
Dios te la deje gozar;
ya sabés que soy muy puta,
machos no me han de faltar.
(Ibíd.)

3. *Alma de loca.* Autor: Jacinto Font. Año: 1927.

Son relaciones o cuartetas que se decían en el prostíbulo, acaso entre tango y tango, antes de 1910, versos que revelan que allí nadie, ni la mujer ni el hombre, padecían las desgracias que describe Manuel Gálvez en su novela. En todo caso, las razones del sufrimiento eran otras:

¡Puta que soy desgraciada!,
dice la parda Loreta;
¡todos me meten por el culo
y ninguno por la cajeta!

¡Puta que soy desgraciada!
dijo Mariana la Vasca;
todos me meten la guasca
y ninguno me da nada.

Entonces dijo la cuñada;
¡comprate un papel de lija!;
todos los que no te paguen,
se lo refregás por la pija.
(Ibíd.)

Desenfreno, vocabulario soez, desvergüenza; la mujer no necesita que un alma caritativa la saque del fango, ni el hombre pierde el sentido de su vida porque duerma en un prostíbulo, tal como unos pocos años después va a describir el tango.

Inversión valorativa, olvido de la jovialidad estética y emergencia de una moral interior de corte religioso. La culpa y la mala conciencia se instalan en la poesía cuando el tango abandona su potencial instintivo y su agudeza. La mujer de la vida será desde ahora excusa para el consejo moral, a veces motivo de hundimiento para el hombre, y otras, ocasión para despertar en él un sentimiento en el que se mezclan la compasión y el reproche:

Y si ves alguna noche entre risa y carcajada,
una triste milonguera de un lujoso cabaret;
acordate que esa pobre tiene el alma destrozada,
que no baila de alegría y se ríe sin querer.[4]

Perdieron todo el encanto tus alegres carcajadas,
tus cortes y tus quebradas ya no son del arrabal.
Y aunque vivas entre el lujo tu vida triste se esfuma
como la débil espuma de tu copa de champán.[5]

4. *Desdichas.* Autor: Pascual Contursi. Año: 1923.
5. *Nobleza de arrabal.* Autor: Juan Andrés Caruso. Año: 1918.

Aquella morocha de mirar ardiente que describía con algarabía Ángel Villoldo en su tango, como una mujer agraciada y segura que no tiene pesares, aquella morocha argentina empieza a ser descuartizada en su interioridad, hasta volverse una Nacha Regules que necesita un escritor que denuncie sus desgracias, que la muestre débil y ascética y, al fin, la aconseje.

La morocha

La morocha es un tango escrito por Ángel Villoldo en 1905 sobre una música que Enrique Saborido había compuesto y titulado *Metele fierro hasta el fondo*. Fue ejecutado por las orquestas y los organillos callejeros y rápidamente su letra se convirtió en un himno cantado por las mujeres porteñas. Su éxito fue tal que éstas compraban en las droguerías una carbonilla para oscurecerse la piel y teñían su cabello de negro para parecerse al personaje del tango.[6]

Escrito en primera persona y en la voz de una mujer, Villoldo describe la felicidad de la morocha que pasa su vida cantando y sin preocupaciones.

Yo soy la morocha, la más agraciada,
la más renombrada de esta población.

Muy lejos está el personaje de hablar de su drama interior, lejos de considerar al tango una tentación que la conduce por el mal camino, o de esperar a un hombre que la lleve a una vida digna. Porque la vida que tiene la morocha ya es digna, alegre; ella canta sin sentir ninguna falta, su conciencia es de felicidad por la vida que lleva y no de tristeza por la moral que no tiene.

Soy la morocha argentina, la que no siente pesares,
y alegre pasa la vida con sus cantares.

No hay en su voz nada que sugiera horas de desdicha, al contrario. Las mujeres de Buenos Aires envidiaban a esta morocha de Villoldo, acaso porque le era permitido decir lo que ellas no se atrevían.

6. Según Eduardo Romano, en varias ediciones se vendieron en total más de 300.000 ejemplares de la partitura de *La morocha* (véase Romano, 2000).

Yo soy la morocha de mirar ardiente,
la que en su alma siente el fuego del amor.
Soy la que al criollo más noble y valiente ama con ardor.

El tango contagiaba jovialidad, ganas de cambiar el propio aspecto y parecerse a una mujer que la pasa bien, que canta y ama sin preocupaciones. Como en los primeros títulos, esta letra abría una puerta al poner en escena una mirada sonriente y despreocupada, aceptando con dicha la propia condición y sin esperar una vida mejor, porque en la fiesta la mejor vida que se puede tener es la que se está teniendo.

Una invasión de sentido moral que parte de la cultura dominante conduce las nuevas expresiones poéticas del tango. La morocha de Villoldo, que hasta 1910 vivía sin preocupaciones, recibe un tratamiento moral que la hace consciente de su dolor. La mujer se confiesa, no para mostrar su jovialidad sino para descifrar sus penas ocultas.

En 1916, el mismo año en el que Samuel Castriota compone *Lita*, el tango que después va a ser *Mi noche triste* y que se convertirá en el Alfa y Omega del tango canción, ese mismo año el periodista y escritor Luis Roldán compone *Maldito tango* con música de Osmán Pérez Freire. Su letra bien podría haber sido el guión sobre el que Manuel Gálvez iba a escribir *Nacha Regules*. Allí describe cómo se transforma una mujer que trabajaba buenamente en un bazar hasta que un día el mal aparece bajo la forma de un hombre que la enamora y la lleva a un cabaret a bailar tango. Desde ese momento queda infectada: el tango se transforma en su obsesión pues el baile despierta en ella ilusiones, sueños y un gozo profundo. Es la danza la que le enseña a amar, la que la llena de dicha y de esperanzas.

Entonces acontece la desgracia: aquel hombre al que ella amaba la abandona. El contagio ya ha sucedido; ella, sin consuelo, busca calma en el cabaret, se entrega a la vida, no tanto por culpa de aquel amor perdido sino por el tango mismo, una música que, con su cadencia, la domina hasta la fascinación. Tan potente es el embrujo, que para anestesiar su dolor esta pobre mujer, como alguna de las prostitutas que describe Manuel Gálvez en su novela, se refugia en las drogas, en la cocaína, donde trata de encontrar un falso consuelo. La suerte está echada: la condena por perder el amor de su vida es bailar el tango hasta envejecer, transformarse en una mueca de lo que era, ser un espectro del pasado, perderse en el ajenjo del cabaret, sabiendo que nada puede sofocar su angustia. El tango es el veneno que fascina y a la vez mata, del que ya no puede alejarse y que termina por hundirla.

En 1916 Carlos Gardel todavía no cantaba tangos. El bandoneón apenas comenzaba a gatillar sus notas y a descubrir su secreto de la mano de Eduardo Arolas, y aunque ya había triunfado en París y estaba instalado en las calles del norte, el tango era una expresión incipiente que transitaba su infancia. Eran pocas las letras, pocos los nombres y pocos los músicos que lo tocaban. De pantalón corto, con apenas unos años de vida, recibe en la letra de Luis Roldán su primera sentencia moral, que tantas veces habría de repetirse en su historia.

Cuánta distancia entre la fortaleza de aquella morocha de Villoldo y la debilidad femenina que describe este *Maldito tango*. La conciencia es el corrosivo que le agrega al tango su dosis de arsénico. Su preocupación es la ilusión y la esperanza, todos términos que remiten al futuro y que dejan el presente suspendido. Ya no importa, como sí le importaba a la morocha, el cantar feliz. Ahora el tango somete la existencia de la mujer al tribunal de la única vida venturosa posible: amar, casarse, tener hijos, un marido trabajador, una familia, en fin, un futuro de dicha domesticada.

Si en el presente hay alegría, si es baile, champaña y fiesta, es sólo porque se ignora lo que es la verdadera felicidad. Entregar el cuerpo hoy significa hipotecar el alma a futuro, y ya se sabe que ninguna *carne de cabaret* tendrá un destino venturoso. La mala vida condena porque instala un virus del que no es posible curarse. El tango es la marcha fúnebre que armoniza con semejante suicidio moral, el cabaret el espacio de la pasión inútil, y el poeta emerge como aquel que es capaz de describir la desdicha porque ve más allá del instante, porque deviene portavoz de la conciencia moral que avizora un futuro de decadencia.

Las pasiones que el tango hacía fluir libremente en el prostíbulo encuentran una barrera, una construcción axiológica que denuncia un destino de desdicha. Son los mismos autores, apropiados por la moral imperante, los que edifican un dispositivo del bien y del mal, los que escriben para demarcar límites, para advertir que los instintos sexuales exigen una conciencia que los contenga. Ahora es necesario sentir pena por la mujer con la que hasta hacía muy poco se divertía; la letra la hace a ella culpable de su desgracia y le exige que se despierte, que sepa que va por el mal camino. La mujer del cabaret, razón del mal, es descripta en innumerables tangos bajo el mismo signo. Es la vida la que no perdona el error, la vida que arrastra a todo el que haya equivocado el rumbo. Si es por un desengaño amoroso, por necesidad de lujo y dinero, por pobreza o por un rufián, no importa.

El tango se hace compasivo, entiende la desgracia y la escribe y entonces se vuelve una advertencia que hay que saber escuchar. El sufrimiento

del que habla en sus letras, el de la mujer que carga con penas hondas, es en realidad un sufrimiento con resignación. No hay una idea de transformación de la realidad sino su aceptación lisa y llana. ¿Por qué sufre una milonguera? Porque fue abandonada, porque perdió su amor ideal, pero principalmente porque está con muchos hombres y el amor es de uno solo. El tango canta la monogamia de las pasiones, que es más un ideal de corte moral que el efecto natural de los instintos.

El pasaje del prostíbulo al cabaret moraliza al tango a la vez que lo hace permeable a todas las capas sociales. Lo que había sido una danza de encuentro sexual, prostibularia, extranjera y de conventillo, se disemina por toda la ciudad. Para ello, y como un recurso para su propia subsistencia, el tango se apoya en un discurso moral que lo va a mantener con vida. Sus letras son el signo de una nueva sensibilidad, ya no la del inmigrante sino la de sus hijos, un nuevo tipo de vínculo entre la sociedad de Buenos Aires y su música.

¿En qué pensaban a principios de siglo la Morocha, o Luisa la Lisa o Alicia la Coronela? A nadie le importaba, ni al que escribía tangos ni a ellas mismas. Que los instintos sean motivos de desdicha, que la sexualidad femenina deba contenerse bajo una jaula evangélica, que la pasión sea razón para la desgracia y el tango una música grave y triste, esta transmutación da cuenta de todo un universo moral que el tango reproduce en sus letras. Aquella búsqueda de la Generación del Ochenta de un orden frente a la invasión extranjera, de una tabla de valores que jerarquice el bien y el mal, es escrita por el tango mismo al depurarse de tanta puta y tanta alegría, para enmascararse en un lamento moral.

Cuáles son los valores

¿Cuáles son los valores que en el tango rápidamente definen los lados de la balanza del bien y del mal?

La mujer es clasificada en tres formas morales: la milonguera, la novia y la madre. Las dos primeras son opuestos complementarios, el mal y el bien, la carne y el espíritu, la tentación y el control, el cabaret y la familia. La milonguera porta una sexualidad que la novia no tiene. Aquélla tiene una boca oferente y ésta no tiene ni boca ni piernas ni caricias, sólo pureza y un corazón ingenuo. Son estereotipos que también el cine va a definir como imagen tanguera de lo femenino: Tita Merello en *Mercado de Abasto* y Lolita Torres en cualquiera de sus películas.

Así las muestra Enrique Santos Discépolo, como imágenes contrapuestas, alcohol y pureza, obscenidad y niñez:

Te vi saltar sobre el mantel, gritando una canción...
Obscena y cruel, en tu embriaguez,
ya sin control mostrar, muerta de risa,
al cabaret tu desnudez.
Bizca de alcohol, pisoteando al zapatear
entre los vidrios tu ilusión.
...
¡Reconocerte fue enloquecer! Caricatura de la novia que adoré...
Quizá has pensao que yo me alcé, pa'maldecir tu horror
y... ¡fue un error! no ves que sé
que por un pan cambiaste, como yo, tus ambiciones de honradez.
Me levanté pa'que vieras cómo estoy, yo, que pensaba ser un rey.
Novia querida, novia de ayer...
¡qué ganas tengo de llorar nuestra niñez![7]

Pero el súmmum del bien es la madre, el ideal, una imagen que está fuera del tiempo, que casi no tiene historia ni apetitos y que, por supuesto, es totalmente asexuada. Es como una novia que nació beatificada. Apenas iniciado el tango, su figura se impone rápidamente como ejemplo de abnegación; todas las madres del tango son la encarnación humana de la Virgen María, que concibe sin pecado, que nada sabe de la maldad del mundo, pero que es capaz de entender y perdonar el mayor de los excesos. La madre es la referencia final del origen, la comprensión afectiva donde el deseo desenfrenado encuentra su calma. Si el mundo es peligroso, si la vida ofrece tentaciones y la pobreza incita al travestismo de clase, la madre es el refugio al que se regresa sin miedos, porque en ella se encuentra la referencia final, el modelo de identidad que es preciso mantener por encima de los apetitos singulares. Volver al vientre materno es tener la garantía de que allí las cosas son como deben ser. La filosofía de Schopenhauer, tan en boga entre los literatos del Ochenta para describir el escepticismo y la falta de sentido, la inutilidad de las pasiones y la desdicha que produce todo deseo, tiene en el tango su lugar en la figura materna. Si la voluntad nos conduce por la vida como seres con un apetito voraz, y si ese apetito nos vuelve sufrientes porque permanece siempre insatisfecho, la única forma de detener el dolor de vivir es suspender todo deseo, entender que el mundo es un engaño continuo y ya no querer nada. La desilusión que la vida produce se resuelve en el regreso, la vuelta al lugar del que nunca se debió partir y, religiosa-

7. *Quien más, quien menos*. Autor: Enrique Santos Discépolo. Año: 1934.

mente, la madre estará siempre allí, para lavar en silencio los pies bailarines del hombre pecador.

Yo viví, desorientado,
yo soñé no sé qué mundo,
yo me hundí en el mar profundo
con delirante afán de loca juventud.

Me atraían los placeres, un abismo las mujeres.
Ya sin madre ni deberes, sin amor ni gratitud.

Madre...
Las tristezas me abatían y lloraba sin tu amor.
Cuando en la noche me hundía
de mi profundo dolor.

Madre...
No hay cariño más sublime ni más santo para mí;
los desengaños redimen
y a los recuerdos del alma volví.

Yo maté mis ilusiones,
yo amargué mi propia vida,
yo sentí en el alma herida
el dardo del dolor que el vicio me dejó.

Desde entonces penas lloro
y sólo el cariño imploro
de mi madre a quien adoro
y mis desvíos sintió.[8]

Para el hombre, la moral del tango propone una vida digna y austera, alejarse de la fiesta, aceptar su condición de clase, no trasnochar, no tomar alcohol, evitar el baile y todas las tentaciones fáciles, pero además, y muy particularmente, el ideal de lo masculino descansa en la figura del trabajador. El trabajo aparece como un dispositivo moral antes que como un modo de subsistencia. El oficio que el hombre tenga define todo un universo de valores que hablan de la posibilidad de un futuro garantizado, pobremente en la mayoría de los casos, pero bien definido. Lo opuesto al trabajo es el alcohol, el cabaret y el juego, porque allí está el

8. *Madre*. Autor: Verminio Servetto. Año: 1922.

azar y el destino sin guía, y fundamentalmente porque trastoca la conciencia de clase. El tango insiste mucho con este tema: salir al mundo conlleva el riesgo de olvidar el origen, de perder el lugar propio, de quedar atrapado por las copas de champaña, por alguna mujer ingrata o por la ilusión de salir de la pobreza por medio del juego.

El barrio pobre es el signo de la verdad, «el mundo bueno y puro», donde habita el amor de madre, el amor de novia, donde los pies van «con paso firme a la jornada de labor» y no hay desvío.[9] Ni siquiera cuando la pobreza duele se piensa en salir de ella. Se la acepta con resignación, como algo irreversible, como una suerte de destino trágico marcado por Dios y contra el que nada se puede hacer:

Cada vez que la miseria golpea en alguna puerta,
pienso cómo desconcierta la suerte con su vaivén...
Mudo de pena me quedo cuando llega la pobreza
hasta la mísera pieza de un pobre trabajador...

Y al mirar tanto infortunio, mi angustia fatal es tanta,
que el alma se me quebranta de ver tanto padecer,
es que yo sufro y me abato frente al destino tirano
y ante el sufrir de un hermano quisiera llorar con él.[10]

La conciencia de clase no aparece entonces como elemento de transformación sino como refugio frente a las injusticias que generan las falsas ilusiones. Aceptar la pobreza, la vida sin lujos, es lo que le corresponde al pobre. El trabajo es el valor que le dará al hombre de los suburbios un carnet para transitar por las calles, para presentarse frente a la autoridad y para decir que la pobreza no es inmoral. Indigencia sin oficio es signo del mal. La miseria debe aceptarse trabajando, para seguir siendo eternamente pobre, pero moralmente honrado.

Atrás quedó la imagen masculina de un tango como *El porteñito* (1903) de Ángel Villoldo o *El taita* (1907) de Silverio Manco. En ellos, el hombre es un criollo compadrito y valiente, que tiene la virtud de ser un excelente bailarín de tango, muy exitoso con las mujeres y capaz de enfrentar al más guapo para medir su hombría. Éstos son los valores que se proponen como modelo masculino; ni el trabajo ni la austeridad ni la decencia sino el libre flujo de las pasiones más elementales. Ni el porteñito ni el taita ganan su dinero trabajando sino que convencen a sus mujeres para

9. *Barrio pobre*. Autor: Francisco García Jiménez. Año: 1929.
10. *Vida amarga*. Autor: Eugenio Cárdenas. Año: 1927.

que sean ellas quienes pongan «un níquel al bolsillo». No hay en ello conflictos de conciencia ni moral que juzgue su carácter. Al contrario, no trabajar es un orgullo para el que sabe vivir bien.

De esta manera se completa la asepsia. Así como la mujer, en el tango, transita de *La morocha* a *Nacha Regules*, así también se edificará un discurso sobre lo masculino a través de un modelo estable que convertirá al porteñito bailarín en un patotero sentimental, «que esconde bajo su risa, muchas ganas de llorar»,[11] y el Taita, aquel que pasaba alegremente por la vida, será ahora un malevo perdido que «dopado de morfina, atorraba en una esquina campaniao por un botón; y el que antes causaba envidia, ahora daba compasión».[12]

Por último, la construcción de un dispositivo moral para el tango exige abandonar el tiempo inicial de la animalidad instintiva y aceptar que aquella bestialidad de los comienzos es factible de ser redimida por una conciencia moralmente edificante. El tango reconoce su pasado pecador, un Buenos Aires adánico que mordía a diario la manzana del mal, tiempos viejos que se viven con nostalgia, que se fueron y «que nunca volverán». Es el mismo Buenos Aires que imagina Borges, sólo que él lo evoca en la pasión del cuchillo, y el tango en sus espacios de lujuria y desenfreno. Un tiempo mítico al que nunca se piensa en volver, que es imposible reeditar y del que sólo queda la posibilidad del recuerdo nostálgico. En sus letras, el tango garantiza que ese mundo del pecado ya no tiene lugar en éste y lo acepta con resignación. Afirma que los efectos de aquella algarabía de los comienzos son el necesario envejecimiento moral, una vida perdida bajo las luces del puro placer, a la manera en que se presenta el destino de la milonguera, que parte de una juventud inconsciente y alegre y termina con una vejez de tristeza. El discurso se acerca al de un adicto recuperado, que mira desde el presente aquello que en el pasado era fuente de gozo pero que le hacía mal, al que sabe que no debe volver, pero por el que todavía conserva cierta nostalgia.

La enumeración de lo que se ha perdido es extensa: el baile con corte, algunos cabarets, ciertos personajes de la noche, la belleza de Mireya, la verdadera manera de bailar el tango, el Buenos Aires parecido a Montmartre. Todo el ayer encuentra su refugio en un paraíso pecador donde los hombres son Adán, las mujeres Eva y el tango la música demoníaca que los hace bailar alrededor del árbol prohibido. Se construye un pasado

11. *Patotero sentimental*. Autor: Manuel Romero. Año: 1922.

12. *El taita de arrabal*. Autores: Luis Bayón y Manuel Herrera. Año: 1922.

mítico que el tango mismo deja congelado, reconociendo su pasaje de heterodoxia y placer a una nueva geografía de moral y redención.

Y si afirma un pasado de gloria al que no se volverá, si las mismas letras hablan de un Buenos Aires exuberante que ya se fue, la oligarquía cultural podrá quedarse bien tranquila porque el tango ha arrojado en un pozo ciego toda su infección contaminante.

El permiso de vida para el tango ya está concedido; si hay garantía de que sólo escribirá los valores aceptados, entonces no hay riesgo. Ya no va a hacer falta esconder las hojas de los tangos detrás de las partituras de Strauss, ni las niñas bien deberán tocarlo pianísimo para que los vecinos no se horroricen. El tango va al sainete, al cine, al teatro. Sus argumentos están escritos bajo el mismo paraguas moral y se componen tangos para ilustrar el pesimismo y la desgracia de vivir. La cultura popular de los años veinte se pertrecha bajo los mismos valores que defienden Gálvez, Rojas o Lugones. Las obras de Pacheco, las películas del Negro Ferreyra o el teatro de Florencio Sánchez se someten a un mismo tribunal.

Aquellos temas que intentaban ordenar moralmente el caos de las multitudes en los últimos años del siglo XIX reaparecen adaptados en las letras de tango para que los oídos cultos verifiquen en ellas el éxito de su proselitismo político y teórico, que ha logrado ahora la adhesión de las clases populares.

La política también

La política también es adoptada por el tango como uno de sus temas de ordenación moral. Y si algunas de las letras dan cuenta de la crisis económica y social de los primeros años del siglo XX, la mayoría de los tangos compuestos con intenciones políticas están dirigidos a la reproducción de los llamados valores nacionales y al proselitismo de los hombres y partidos políticos que disputan el poder de turno. A pesar de la crisis social de aquellos años, los tangos críticos son escasos en comparación con los que aceptan el modelo político imperante, y más que un lugar de insatisfacción por la situación, la mayoría de las letras de tema político se ubican respetuosas bajo la égida de las figuras dominantes.

La sexualidad se convierte en un problema político para el tango en la letra de Ángel Villoldo *Cuidado con los 50*, una crítica dirigida a la sanción de una ordenanza policial que castiga con una multa de cincuenta pesos a los hombres que dicen piropos en la calle.

Una ordenanza sobre la moral
decretó la dirección policial
y por la que el hombre se debe abstener
[de] decir palabras dulces a una mujer.

Cuando una hermosa veamos venir
ni un piropo le podemos decir
y no habrá más que mirarla y callar
si apreciamos la libertad.
...
Por ofender a la moral.
¡Caray!... ¡No sé
por qué prohibir al hombre
que le diga un piropo a una mujer!...
¡No hablar!... ¡Chitón,
porque puede costarles
cincuenta de la nación!

Mucho cuidado se debe tener
al encontrarse frente a una mujer.
Yo, por mi parte, cuando alguna vea,
por linda que sea nada le diré.

En 1907 se prescribe la distancia, ni siquiera la palabra puede ser signo de acercamiento cuando las decisiones políticas intentan frenar el impulso sexual sobre el que se mueve la metrópoli. El tango de Villoldo se queja e ironiza a propósito de la ordenanza; da cuenta con humor –al fin de cuentas es Villoldo– del disciplinamiento higiénico que impone la autoridad política y se ríe de él. No propone modificar ni hacer oídos sordos a la decisión policial. Simplemente la trata de ridícula.

También en *Matufias (o el arte de vivir)* el humor recorre la letra de Villoldo para criticar a los tiempos modernos de estar gobernados por lo artificial del progreso, que llega con sus matufias a todos los rincones, a la iglesia, al comerciante y, sobre el final, para que quede claro, a la forma de hacer política:

Se presenta un candidato, diputado nacional,
y a la faz de todo el mundo compra el voto popular.
Se come asado con cuero y se chupa a discreción
celebrando la matufia de una embrollada elección.

Hoy la matufia está en boga y siempre crecerá más
y mientras el pobre trabaja y no hace más que pagar.
Señores, abrir el ojo y no acostarse a dormir,
hay que estudiar con provecho el gran arte de vivir.

También en clave de humor el uruguayo Alfredo Eusebio Gobbi, «el gaucho alegría», escribe el tango criollo *La crisis (criticando)*, una letra dirigida a la protesta social, en la que confunde sociedad con suciedad y define al pobre como un hombre explotado por aquellos que deciden, a quienes Gobbi llama «ladrones».

Jamás se ha visto, señores, tiempos tan malos como éstos,
la crisis ha entrado de prepo, matando a la humanidad.

... los alquileres subiendo,
mientras quedamos diciendo cómo está la sociedad.
...
La carne, el pan, la verdura, los macarrones, el queso,
la pulenta es oro en peso, cómo está la suciedad.
...
La leche que han bautizado con nombre esterilizada,
es pura agua almidonada, cómo está la suciedad.
...
En fin, señores, estamos, metidos hasta los codos,
somos la burla de todos, eso es una inmiscuidad,

A más de ser explotados, nuestros ladrones riendo,
nos miran y van diciendo, ¡cómo anda la sociedad!

El espíritu crítico del tango se pierde en unas pocas composiciones, sobre todo si se las compara con la cantidad de tangos dedicados a reafirmar los símbolos nacionales de la política oficial. Hay tangos escritos para Marcelo T. de Alvear, una gran cantidad para Hipólito Yrigoyen (*Por vos la vida yo he de dar y siempre he de gritar: ¡Yrigoyen triunfador!*), para Leandro N. Alem, para candidatos conservadores, para diputados, para el general Agustín P. Justo, aquel que llegó a la presidencia mediante un fraude escandaloso (*Fue muy brava la carrera y fue «Justo» el vencedor, pues ganó de punta a punta por su grandeza y valor*), para gobernadores de provincia, para Alfredo L. Palacios y para el Partido Socialista. Reciben su tango Sacco y Vanzetti (*... el destino traidor... los condena injustamente en la silla a perecer*), y hasta para el mismo intendente de Avellaneda después elegido gobernador de la provincia de Buenos Aires, Alberto Barceló, se entonan canciones de alabanza: *Y como un eco divino, en el mundanal concierto, el nombre de don Alberto siempre se ha de recordar.*

El tango, en su camino de moralización, también se adapta a la necesidad de construir la historia argentina sobre figuras inmaculadas, operación iniciada por Bartolomé Mitre y seguida por Manuel Gálvez y Ricardo Rojas, y que consiste en fundar valores trascendentes como

garantía de identidad frente a la invasión de las multitudes extranjeras. Así, hay composiciones dedicadas a Julio Argentino Roca (*y en el desierto que rompe el arado, brota la flor del progreso fecundo, como diciendo a los hombres del mundo: gloria al recuerdo del gran paladín*), a Bartolomé Mitre (canta Gardel: *Ya Mitre ha bajado a la tumba, ya no tiene mi patria al guerrero...*), a la Armada, al soldado de la independencia, e incluso hay versos escritos por Ángel Villoldo para San Martín, muy similares en su espíritu a *El santo de la espada* que Ricardo Rojas va a escribir unos años después.

La alianza del tango con la política, iniciada en 1904 con *Unión Cívica*, de Domingo Santa Cruz, se consolida a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX; las dedicatorias en las tapas de las partituras a políticos y personajes de época (aristócratas, jefes de policía, diputados o ministros), junto con las composiciones de músicos y letristas, sitúan al tango dentro de los parámetros permitidos por la sociedad política, como un discurso que encarna valores ajenos a la heterodoxia de su origen.

La Argentina terrateniente se quiebra a partir de la crisis financiera de 1890. La pobreza es enorme y la desocupación supera el 14 % de la población activa. La miseria empuja a los sectores más pobres a una lucha activa tanto en el campo como en la ciudad. Las huelgas se multiplican y los medios oficialistas acusan a los extranjeros de incitar a la población local con ideas foráneas. Y aunque se suceden los gobiernos, cambian los ministros, se sancionan leyes sociales para aflojar la tensión y en 1912 la ley Sáenz Peña imagina elecciones más limpias y sin fraudes, parece que nada va a alcanzar para detener la convulsión social. La multitud es indisciplinada y los apellidos que gobiernan desde siempre no saben cómo enfrentar aquel avance para no perder sus privilegios. Entre 1880 y 1930 el desconcierto político es grande y el poder dominante no encuentra dónde refugiarse para contener a las clases populares, que dan muestra de su presencia en 1916, cuando Yrigoyen es aclamado en las calles de Buenos Aires. Vendrán después más fraudes, conspiraciones, renuncias y enfrentamientos entre hombres de la elite. El entonces coronel José Félix Uriburu comienza sus viajes iniciáticos al fascismo europeo, para volverse «Von Pepe» por su germanofilia, e importa procedimientos e ideologías que van a desarrollarse en el Ejército argentino a lo largo de la década del veinte.

La alteración que producen la multitud y los cuestionamientos sociales abre la brecha para que las clases dominantes desesperen por una solución definitiva. La ineficacia del higienismo como política de control de masas, la muerte de Bartolomé Mitre primero y de Julio A. Roca después, dejan huérfanos de imagen de poder a los sectores económicos acomodados. Las calles invadidas no sólo por prostitutas sino además

por agitadores sociales se vuelven inhabitables. El golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930 es el efecto del descontrol político en el que se ven sumergidas las clases dirigentes a consecuencia de la invasión inmigratoria, sumado a una coyuntura internacional que favorecía la instalación de un gobierno fascista en el poder. Los ojos están puestos en el Ejército como pilar de la identidad nacional y como respuesta eficaz a las huelgas, a los enfrentamientos en las calles que producen decenas de muertos, a la presencia del anarquismo y del socialismo, a los reclamos de los sectores marginales. Hasta los inquilinos de los conventillos llevan adelante una huelga contra sus dueños.

Uriburu se instala con violencia en la casa de gobierno e inicia su plan político: ya no son médicos los que forman su gabinete sino abogados, porque no se trata de curar sino de enjuiciar y sancionar. Detiene a Yrigoyen y lo envía a la isla Martín García; clausura el Congreso; crea la Legión Cívica Argentina, el primer grupo de tareas sostenido desde el gobierno; declara el estado de sitio, manda encarcelar a dirigentes radicales y fusila anarquistas en Rosario y en Buenos Aires; instala la picana como práctica policial, el incendio y la clausura de periódicos, la represión de los estudiantes en las universidades, la aplicación de la Ley de Residencia para expatriar a dirigentes gremiales. La política del horror que tantas veces habrá de conocer el país.

El tango le escribe más de una letra al dictador Uriburu. Tal vez por el triunfalismo de la época, tal vez para representar el apoyo que recibe de una parte del pueblo. Tal vez por eso Carlos Gardel grabó *¡Viva la patria!*, el tango que Francisco García Jiménez escribió mezclando la historia con la sangre, la libertad con la espada y su ignorancia política con la virtud poética.

La niebla gris rasgó veloz el vuelo de un avión
y fue el triunfal amanecer de la revolución.
Y como ayer el inmortal 1810,
salió a la calle el pueblo radiante de altivez.

No era un extraño el opresor cual el de un siglo atrás,
pero era el mismo pabellón que quiso arrebatar.
Y al resguardar la libertad del trágico malón,
la voz eterna y pura por las calles resonó:

¡Viva la Patria!, y la gloria de ser libres.
¡Viva la Patria! que quisieron mancillar.
¡Orgullosos de ser argentinos al trazar
nuestros nuevos destinos!
¡Viva la Patria!

de rodillas en su altar.
Y la legión que construyó la nacionalidad
nos alentó, nos dirigió desde la eternidad.

Entrelazados vio avanzar la capital del Sur
soldados y tribunos, linaje y multitud.
Amanecer primaveral de la revolución,
de tu vergel cada mujer fue una fragante flor,
y hasta tiñó tu pabellón la sangre juvenil
haciendo más glorioso nuestro grito varonil.

La heterodoxia jovial del tango se clausura definitivamente en 1930. Un año después del golpe de Estado, en agosto de 1931 y mientras gobernaba Uriburu, se funda la Academia Argentina de Letras, «para completar la fisonomía espiritual que dan a la República sus instituciones culturales».[13] Ni Pascual Contursi ni Celedonio Flores ni Homero Manzi ni Enrique Santos Discépolo ni Cátulo Castillo ni Enrique Cadícamo fueron miembros fundadores ni pertenecieron a ella.

También la simulación

También la simulación va a recibir su proceso de adaptación. Como tópico del reformismo cientificista que intentaba ordenar la movilidad social a comienzos del siglo, cuando la estructura de clases se vio afectada por la invasión extranjera, la simulación encuentra en el tango canción su modo de decirse. En sus letras se denuncia el salto de clase social como una herejía que ha de traer malas consecuencias. El hombre pobre que pretende vivir como un dandi, maquillando su verdadero origen, o la mujer de extracción humilde que es capaz de prostituirse por la ilusión de una vida de lujos, son los modos de la simulación que el tango escribe y condena.

Por entonces, la Argentina es un país en el que las alianzas de poder se están reformulando todo el tiempo. A diferencia de otros estados que reciben flujo inmigratorio, en la Argentina los extranjeros no se ciudadanizan, en parte porque ellos mismos quieren seguir aferrados a su nacionalidad de origen, pero principalmente porque los políticos locales, temerosos de perder el control del poder, no quieren sumar la multitud foránea al padrón electoral. La irrupción de nuevas doctrinas e ideologías

13. Academia Argentina de Letras. Decreto de creación del 13/8/1931.

traídas desde Europa es una amenaza que puede atentar contra los privilegios de las clases dominantes y entonces es preferible dejar a los extranjeros fuera de las decisiones políticas. Los más politizados se refugian en los sindicatos, en el anarquismo, en el Partido Socialista, conforman gremios, fundan periódicos, promueven huelgas, pero no logran arrastrar en su prédica a la mayoría de los nativos, que se mantienen al margen de la idea de una revolución social. Y es que le hablan a la clase obrera cuando ésta aún no existe. En el país hay pobres, indigentes, marginados, pero no clase obrera.

El tango escribe su pérdida de alegría y se ordena moralmente cuando la heterodoxia en relación con el sistema imperante pasa por la construcción de nuevas ideologías que intentan conformar un nuevo sujeto político. Si bien el tango no tiene la obligación de dar cuenta de los movimientos sociales ni sumarse a una ideología de transformación tan extraña para el conservadurismo local, es claro que el proceso de reconstrucción política que se instala en la Argentina en las primeras décadas del siglo XX fue acompañado por la moral del tango canción, que hizo de la pobreza no una herramienta de cambio de las condiciones existentes sino de aceptación lisa y llana de los mismos valores que mantenían a las clases más pobres en ese estado.

De allí que la simulación aparezca en sus letras ligada a la necesidad de mantenerse dentro de los parámetros sociales existentes, aceptar con resignación las condiciones de clase y ser crítico de cualquier cambio que se pretenda realizar. El pobre ha de ser pobre por más que se disfrace de señor; y si acaso se le diera por salir del conventillo, si pretende transgredir los límites, viajar en auto y usar *smoking*, si quiere vivir como un bacán cuando es un perejil, el castigo por simular se paga con la infelicidad. Mantenerse en su lugar y que cada uno ocupe su posición social sin simular, lo que tanto preocupaba a los escritores del Ochenta, es retomado por el tango, que se apropia de esa máxima al presentar el cambio de clase como una simulación que debe ser condenada.

Mientras que para Ingenieros o Ramos Mejía la simulación alienta el destino de una falta de identidad nacional, en el tango la simulación recibe como respuesta la condena moral que el mismo destino impone. Lo que se esconde es la idea de que el modelo social no puede ser transformado y en este sentido hay resignación: la conciencia de clase con la que el tango tanto insiste no es vista como el motor para la lucha sino como la aceptación de un destino que se presenta como irreversible. Por eso, los ricos y los pobres tienen bien demarcada su cartografía: el centro y el suburbio, las luces y el arrabal, el asfalto y el barro. La esquina,

el café, el barrio son refugios de identidad, modos de fidelidad social que protegen frente a la tentación del cambio. Las luces del cabaret son un espejismo peligroso que puede llevar al marginado a creer que es posible otra vida. El barrio (y sus sucedáneos, la esquina o el café) es un lugar de inmunología moral, y regresar siempre a él es garantía de no ser un simulador, de no dejarse encandilar por el falso brillo de otra clase social.

No salgas de tu barrio, sé buena muchachita,
casate con un hombre que sea como vos;
y aun en la miseria sabrás vencer tu pena
y llegará un día en que te ayude Dios.

Así aconseja una mujer a otra en el tango de Bustamante y Delfino *No salgas de tu barrio* (1927). Abandonar a la vieja, el barrio, el convento (por el conventillo), «al muchacho sencillote que suplica tu querer», es entrar en un derrotero de desgracias que conducen primero al cabaret y al fin al despojo y la pérdida de todas las ilusiones. Aunque por razones diferentes, tanto el hombre como la mujer corren el riesgo de convertirse en algo que no son, y aunque triunfen en la empresa, aunque ella sea una señora y él un señor, la marca del origen siempre estará cosida en la piel.

El cambio de clase es inmoral, vivir mejor es signo de haber negociado los propios principios, la pobreza es dignidad, y la simulación de riqueza, una tentación del demonio. Resignarse, ése es el consejo del tango, el mismo que formulara el sainete unos años antes, el mismo que habrá de formular el cine unos años después.

El sainete y el tango

El sainete y el tango conforman un matrimonio: asociación, identidad moral, discusión de los mismos problemas, convivencia, hijos. Se alimentan el uno al otro, se expanden en la relación: con el sainete el tango se hace discursivo, ya no amalgama erótica sino canción popular, un argumento capaz de circular por las calles del centro, salir del prostíbulo y volverse masa. El sainete encuentra en el tango su misma genealogía: conventillo, inmigrante, compadrito, percanta, cuchillo, malevo, heterodoxia, telón.[14]

14. «Un patio de conventillo, un italiano ecargao, un yoyega retobao, una percanta, un vivillo, dos malevos de cuchillo, un chamuyo, una pasión, choques, celos, discusión, desafío, puñalada, aspamento, disparada, auxilio, cana... telón». Fórmula escrita por Vacarrezza para el sainete (citado en Viñas, 1996).

Uno y otro reciben el bautismo de las clases populares: cientos de obras, cientos de representaciones, cientos de tangos compuestos. El maridaje va a inventar la calle Corrientes para hacerla circuito de tránsito nocturno, primero con los teatros del sainete, después con el cabaret del tango.

El tango ya había probado su destino en la zarzuela criolla, de manera tangencial, como tango andaluz o en coplas con rima de milonga en el circo criollo de los hermanos Podestá. El tango se nombra una y otra vez en las obras de fines del siglo XIX, desafiante, porque es un baile de lupanar, de encuentro erótico que le «echa arroz al guiso», en el corte y la quebrada soez. Así, el actor Pablo Podestá lo presenta como lección de baile en *Fumadas*, del autor Enrique Buttaro. Un reo orillero le dice a la mujer cómo mover las piernas, la cintura, «en esta güelta tenés que tener cuidado de no caerte. Aquí medio entrecruzás los chifles y te venís pa delante», pero no todo, hay cosas que debe decir en secreto, «te hacés un ovillo y ponés en juego…» (citado en Ordaz, 1977), y el orillero le habla al oído, ¿qué le dice?, una intimidad sugerida en el escenario, un secreto, porque aunque sea reo de chambergo y alpargatas el hombre tiene pudor. Apropiado por y para la escena, el tango también se depura de su carácter prostibulario.

Doble limpieza: en el Armenonville, en el norte, llevado por «gente de bien», la erótica se hace lisa y convencional para la oligarquía liberal; en el sainete, como humor dramático de la orilla, con su proceso de interiorización y reflexión casi inmediato, adquiere un fuerte sentido trágico debajo de la máscara del humor. Dualidad del tango, aristocracia y arrabal, música de afectos ambiguos: «¿Un tango no es triste y alegre al mismo tiempo?» (Pacheco y Pico, 1990).

Música criolla es de 1906. Villoldo escribía *Retrato de Baldomero* cuando Carlos M. Pacheco y Pedro E. Pico escriben un sainete para hablar del tango, «todo es música, hermano… Ahí tenés: ¡Música criolla!». Una partitura hecha argumento, cifrada la melodía en el conflicto moral; el tango es explicado en función de sentimientos de clase, entre la alegría del cabaret de Palermo y el drama de ser pobre en el arrabal. Si en el prostíbulo la jovialidad tenía a la sexualidad como su anverso, ahora la alegría del tango se expone en tensión dialéctica con el dolor. ¿Qué dolor? El de ser pobre, inmigrante, herrero, marginado.

«El honor… la honra… ¡todo para ellos!», grita don Juan su reclamo moral en la obra cuando descubre que su hija es una perdida. Ellos, patoteros ricos del norte, que toman whisky, que bailan en Palermo y que hacen de la hija del obrero italiano una perdida. Entonces la alegría también es de ellos, alegría despreocupada de niños bien, dueños de la noche; y el pobre, dueño del día, de la hora en que se trabaja y del dolor de ser eso, pobre.

¿Moral del arrabal? Sí, expuesta en el sainete en primera persona, en la palabra del italiano que inventa el cocoliche, del compadrito que acentúa distinto, de la mujer pobre, del anarquista que pontifica en el patio, del vividor, cada uno tiene una voz. No como en la novela de Argerich, donde el drama del inmigrante sirve como ilustración para ideas xenófobas. En *Música criolla* o en el tango –aquí es lo mismo– se abren de par en par las puertas del conventillo y la voz de sus habitantes dice valores: la política es cosa sucia y la protesta social «una cosa del diablo... hecha por quente que nunca está conforme»; el amor «es cosa de pobres... y el dinero ensucia el alma»; se trata de ser honrado ante todo, de mantener «la frente alta aunque el estómago grite de hambre»; y el mundo del norte es la perdición más temida.

También el tango recibe, en este sainete de Pacheco y Pico, su sentencia como cosa de compadritos. En la primera escena, una alegría interrumpe la mañana en el patio del conventillo, cuando el hombre y la mujer bailan juntos: «¡Mi china, mi negro.... ¡me das un calor!», y bailan, como en la obra *Fumadas* de Podestá, prendidos uno al otro como moluscos a la piedra, pero lo hacen de mañana, cuando la moral indica la hora del trabajo, cuando el agente de policía lustra sus botas para salir de ronda y doña Rosa va al mercado; a esa hora ellos, los compadritos, van a dormir la alegría del alcohol, el sexo y el baile cuando la moral indica otra cosa.

En *Música criolla* el tango aparece por primera vez en el título de un sainete. No de manera directa como después en *El veneno del tango* de Valentín de Pedro o en *El tango de la muerte* de Alberto Novión, entre tantos otros títulos.[15] Pacheco y Pico descifran la arquitectura tanguera más allá del lupanar: el tango deberá decir también la traición, el dolor del amor perdido, la soledad del inmigrante, las necesidades del pobre, la desconfianza por el lujo y las sedas. Porque es triste y alegre a la vez, porque no le alcanza con la risa del cabaret cuando es también afecto del pobre, vida y dolor del margen.

«Y son criollos los que me han dado esta puñalada...», dice don Juan cuando llega hasta Palermo y encuentra a su hija entre copas de champaña y niños bien. Criollos como yo, parece pensar, que tenemos la misma música y reconocemos la misma tierra, pero «nosotros... los pobres, olvidados de la patria, después de haber entregao nuestra porción de

15. Otros sainetes donde se menciona la palabra «tango» en el título: *El mundo del tango* de Cutiño y Ribelli, *El alma del tango* de Cayol, *La borrachera del tango* de Alippi y Schafer Gallo, *Tango* de Segré, *El cantar de los tangos* de Alippi y Botta, *Letra de tango* de De Rosa y Bugliot, etc. (véase Ordaz, 1977).

sangre para formar la gloria de esa gente nueva, hallamos este pago...Y ellos, con la escoba de sus vicios, empujan esa misma sangre hasta el albañal como si fuera agua sucia y envenenada...».

El tango debe escribir también el dolor del pobre y del inmigrante, no sólo ser su expresión musical sino decir, poner en palabras, agravar el sonido hasta hacerlo grieta.

Cartografía moral del tango, alegría de cabaret y dolor del margen, escisión entre baile y tango canción. *Música criolla* prepara la llegada al tango del poeta popular, lo invita a decir lo que todavía no está dicho, a edificar la moral del pobre como condición de clase, conciencia de sí mismo y a la vez aceptación de su condición.

Don Juan reclama a su hija Isabel en la puerta del cabaret. Un niño bien lo golpea y lo deja tirado. En la escena final, el pobre es arrastrado a la calle para que las mujeres lo vean, y una de ellas, su hija Isabel, exclame: «¡Gran cosa!... ¡Un borracho!», y otra pida *La morocha* de Villoldo para seguir la fiesta mientras baja el telón.

Resignación. El pobre no se revela, se resigna: hay que tenerle miedo a ese mundo de alhajas, dice el herrero. Mientras, en Palermo, se baila.

Música criolla es un diagrama de posición, habla de estructura y no de contenidos. Se prefigura la forma sobre la que el tango construirá su sentido, revela su mezcla de origen, entre aristocrático y bastardo, y cada región brindará las bases para una temática de identidad afectiva, un modo de percibir y responder. El conventillo, el pobre, el trabajador, el barro, la costurera, el taller, la letra que el tango escribe de su lado sur. Por el norte, la alegría, la tentación, el francés, la farra, el dinero.

El sainete, como la comedia griega, sube a escena al individuo común, al habitante de la ciudad cosmopolita, y lo expone con gracia. Marca el defecto con hilaridad, muestra la brutalidad del tano, la imaginería del anarquista, la miseria del gallego, la testarudez del vasco, la especulación del turco o del judío. Pero su fondo es el de la tragedia, porque articula dos órdenes en tensión, dos modelos de felicidad contrapuestos. Si un puente los une, si los mundos se cruzan, entonces lo gracioso se vuelve dramático: el pobre está condenado a la derrota, la costurera en una mansión deviene mujer de la vida y no del amor, el italiano bruto termina en la cárcel y el compadrito se vuelve cobarde. El afuera del conventillo infecta, es sinónimo de contingencia, azar, peligro, un disolvente de la moral del pobre.

Mina que te manyo de hace rato,
perdoname si te bato
de que yo te vi nacer...

Tu cuna fue un conventillo alumbrado a querosén.
Justo a los catorce abriles
te entregastes a las farras, las delicias del gotán....
Te gustaban las alhajas, los vestidos a la moda
y las farras de champán.
...
Fue tu vida como un lirio...
de congojas y martirios,
sólo un peso te agobió.
No tenías en el mundo ni un consuelo.
El amor de tu madre te faltó.
Fuiste papusa del fango
y las delicias de un tango
te arrastraron del bulín.
Los amigos te engrupieron
y ellos mismos te perdieron
noche a noche en el festín.[16]

Por ello el tango va a cargar con su poesía de espiritualidad discursiva. Porque, al igual que el sainete, la definición de un rígido orden moral le da la posibilidad de subsistencia frente a la alta sociedad liberal. Con el sainete, el inmigrante y el criollo enuncian ellos mismos sus principios, en primera persona, delimitan valores, exponen su cualidad de pobres y marginados como condición ontológica, sin exigencias; el sainete muestra dramáticamente que la intromisión de un orden en otro se ha de pagar con dolor o con humillación.

Entre tanto, Buenos Aires es territorio de conflictos sociales: muertos en refriegas, huelgas, fusilamientos, atentados, panfletos; mientras el poder político recurre una vez más a la estrategia de calmar el desorden cediendo algunas leyes (descanso dominical, ley electoral, leyes sociales), se representa, en los teatros, una pobreza resignada que lejos de gritar injusticia genera compasión.

¿Te acordás, Milonguita? Vos eras
la pebeta más linda 'e Chiclana...

Estercita...
Hoy te llaman milonguita,
flor de lujo y de placer,
flor de noche y cabaret.

16. *Flor de fango.* Autor: Pascual Contursi. Año: 1917. Interpretado en *El cabaret de Montmartre*, sainete de Alberto Novión.

Milonguita,
los hombres te han hecho mal,
y hoy darías toda tu alma
por vestirte de percal.[17]

Aunque también se escriben sainetes para representar al pobre que lucha por sus derechos (*El pan amargo* o *Barracas* de Carlos M. Pacheco; una buena parte de la obra de José González Castillo, entre otros), y aunque el tango también diga el conflicto («declaran la huelga, hay hambre en las casas: es mucho el trabajo y poco el jornal. Y en ese entrevero de lucha sangrienta, se venga en un hombre la ley patronal»),[18] en el sainete y en el tango gobiernan principalmente el consuelo y la pasividad.

En esta línea, Carlos M. Pacheco dice en 1924: «Yo he tomado tipos más o menos caricaturales de nuestro conglomerado violento y los he llevado a la escena, pero tratando en todas mis obras de salvar un aspecto moral o espiritual de esa alma anónima del pueblo» (Gallo, 1957).

Frente a la violencia política de las clases dominantes, el pueblo se salva en su moral. No en tensión con el ideal burgués sino adaptada a él. La patota, lo que viene del norte, debe ser exagerado, sin límite, impune, ricos desbocados que gozan con el daño gratuito, que se meten en el conventillo, que alteran el orden del pobre. Ricos, pero además corruptos. La patota de niños bien es la contracara de la mujer pobre que se prostituye por dinero, también ella exagerada, padeciendo debajo de la máscara, un exceso, una intromisión de clase que no se justifica.

Ahora bien, una mujer pobre y un hombre rico pueden vincularse, enamorarse uno del otro. Para ello será necesario abrir el cuerpo y dejar el alma a la intemperie, cristianizarlos. Porque los dos tienen en su interioridad la misma moral. Es lo que escribe Manuel Gálvez, o José González Castillo en su sainete *Los dientes del perro*. Redención, almas en pena, valentía moral, el amor sublima la sexualidad manifiesta y denuncia los prejuicios sociales. La desmesura de la patota y de la prostituta abre la brecha para el amor como tema del tango.

El arte popular, con el sainete, se refugia en un orden y construye identidad. Y allí va el tango, hermano siamés del sainete, de un solo corazón los dos, inseparables (véase Barcia, 1976). Reptil, tal como lo define

17. *Milonguita*. Autor: Samuel Linnig. Año: 1920. Estrenado en el sainete *Delikatessen Haus*, de S. Linnig y A. Weisbach.

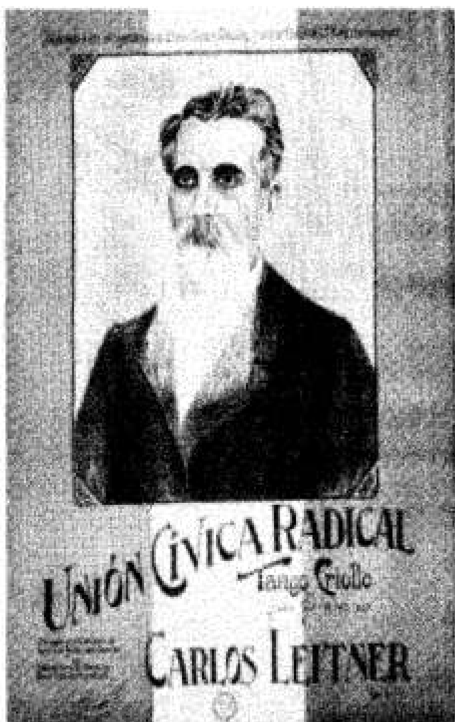
18. *Al pie de la Santa Cruz*. Autor: Mario Battistella. Año: 1933. Escrito en ocasión de los sucesos de la Semana Trágica.

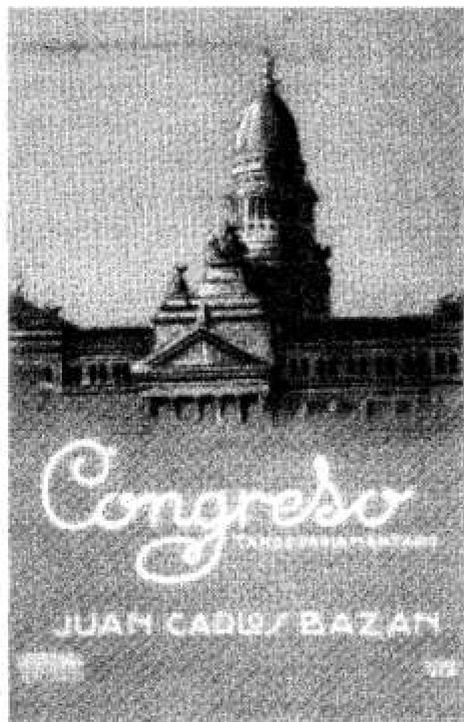
Lugones con certeza, porque del lupanar viaja a la escena, se adosa a la moral, muda su piel y perdura.

Y así como el sainete flexiona en el grotesco y «lo intersubjetivo se hace soliloquio [...] interiorización acentuada como intimismo, resuelta como marginalidad y celebrada como excepcionalidad» (Viñas, 1996), de igual modo el tango hace el pasaje desde una moral modelada para la aceptación hacia el intimismo, la marginalidad y la excepcionalidad. Del músico y del poeta: melodías abiertas y versos más próximos al sueño, al despertar, al tiempo y la locura.


TANGO MILONGA
José L. PADULA


EL
PARQUE
TANGO RADICAL
PEDRO DATTA


UNIÓN CÍVICA RADICAL
Tango Criollo
CARLOS LEITNER


Congreso
JUAN CARLOS BAZAN

Apéndice
Los tangos políticos

Desde aquellos dedicados al Centenario de la Revolución de Mayo hasta otros escritos para honrar a la Marina argentina en plena dictadura militar a fines de los años setenta, la relación del tango con la política se mantuvo a lo largo de sus más de cien años de vida. Marchas escritas por autores vinculados al tango, así como también milongas y tangos dedicados a quienes fueron presidentes de la Nación, componen esta pequeña selección.

General Roca
(Marcha patriótica)
Autor: Florencio Amaya. Compositor: Carlos Macchi

Homenaje a la memoria del excelentísimo señor teniente general Julio A. Roca.

Brilla la luz de tus glorias pasadas
sobre las nubes del cielo argentino,
como relámpago de un sol diamantino,
dando la ruta del gran porvenir.

Y en el desierto que rompe el arado,
brota la flor del progreso fecundo,
como diciendo a los hombres del mundo,
«gloria al recuerdo del gran paladín».

Bajo tu mano certera
crecieron las libertades,
como crecen las ciudades
bajo el soplo redentor.

A Mitre
(Canción clásica nacional)
Autor: Numa Córdoba. Compositor: Francisco Lomuto

En homenaje al centenario del glorioso nacimiento del general Bartolomé Mitre.

Vive perenne en la historia con ribetes de oro y plata,
un recuerdo que relata de su valiente memoria;
heroísmo, pura gloria, de un varón frente altanera,
que luchó por su bandera, su patria y su libertad:
era Mitre, héroe sin par, un argentino de veras.

En mi alma nativa vibra centenario tan augusto,
al ver del héroe su busto, gallardo como una fibra;
la patria hoy al pueblo libra, en un brillante homenaje,
la historia del personaje ilustre y cien veces grande,
y de júbilo se expande vestida de albo ropaje.

Otra vez el viejo
(Tango)
Autor y compositor: Alfredo Gobbi

Dedicado a Hipólito Yrigoyen.

Para los hombres de gran prestigio,
es Yrigoyen la idea genial,
es el baluarte que aclama el pueblo,
para que ocupe la presidencia.
Portaestandarte de su partido
es don Hipólito Yrigoyen el as radical,
el soberano lo ha decidido
y ha de llevarlo al pedestal.

(Refrán)
¡Otra vez el viejo! El pueblo exclama con loca pasión.
Será el presidente, ideal supremo de nuestra Nación.
¡Otra vez el viejo! Hará un gobierno a carta cabal.
Candidato fuerte, eres nuestro hombre, no tienes rival.

Él es la efigie del gran partido,
es la columna, el fuerte sostén,
es de los nuestros, de cepa criolla,
de los patriotas de Leandro N. Alem.
Ya van quedando pocos de aquella estirpe,
van terminando pero con los que hay,
tienen de rato los que se opongan,
pues son más duros que el ñandubay.

Esta sí... es una fija
(Tango canción)
Autor y compositor: V. Planells del Campo

Al distinguido general Agustín P. Justo, con mi mayor respeto.

Vamos muchachos, saquemos boleto, que la carrera se va a largar,
no hay que perder los minutos porque no puede fallar.
El favorito ya entró en la pista con un apronte fenomenal
y los hinchas se palpitan el tiempo más colosal.

Levantaron ya las cintas todas largas por igual
y al volear el primer codo la sorpresa es general.
Atropella el favorito, ya no tiene más rival,
ha llegado «Justo» al disco, qué victoria colosal.

Con el tiempo ya era esperado, no ha defraudado a la gran afición
demostrando pura sangre y un grandioso corazón.
Con gran victoria deja un ejemplo que es orgullo de la Nación
que grabará en la memoria la nueva generación.

Levantaron las pizarras al grito ensordecedor
del público entusiasmado victoriando al vencedor.
Fue muy brava la carrera y fue «Justo» el vencedor
pues ganó de punta a punta, por su grandeza y valor.

Canto de un payador al general Juan Perón
(Milonga)
Autor: Homero Manzi. Compositor: Hugo del Carril

Va dispensar su excelencia que un payador del camino
le alce su verso genuino ante tanta concurrencia
quisiera en esta emergencia tener el don de Gabino
para elogiar con más tino la histórica presidencia
que realiza su excelencia en este suelo argentino.

Perdóneme, presidente, pero tengo la certeza
de que alabar su grandeza es traducir muchas mentes
usted luchó por la gente desbrozando la maleza
y el criollo que siempre pesa, con justicia y noblemente,
sabe que usted fue un pariente al lado de su pobreza.

Usted liquidó el instante de la miseria social
y el oprobio general del vendepatria triunfante,
vergüenza del tiempo de antes cuando el fraude electoral
era el destino fatal que le aguardaba al votante
en aquel tiempo distante de ignominia nacional.

Siguiendo la ejecutoria de esta noble evolución
el pueblo de la nación vive su trance de gloria,
él siempre tendrá memoria de la gran revolución
y a fuerza de corazón mantendrá la trayectoria
que ha señalado en la historia el general Juan Perón.

Usted trabaja y nos cuida desde que nace la aurora
robando tiempo a las horas le quita vida a su vida.
Usted es la lumbre querida de esta etapa bienhechora
y su ciencia salvadora, mientras se cumple, no olvida
a la clase desvalida que es patriota y cinchadora.

Por eso, mi general, con esta improvisación
quise arrimar mi montón a su labor nacional,
nadie ha comprendido igual la pena de la nación,
nadie con más corazón nos libra de tanto mal,
nadie como Juan Perón, presidente y general.

SEGUNDA PARTE

HISTORIA

el prostíbulo era el marco para una actitud pasiva. Y cuando el baile se extendió a toda la ciudad, cuando se autorizó ese modo de sexualidad sublimado en la danza, allí parecía que al fin el tango iba a tener su bautismo musical, incorporando modos más complejos, atrapando sobre su ritmo orillero la historia de la música.

Entonces llegó la poesía, Pascual Contursi con *Mi noche triste*, la voz de Gardel explicando que lo que se baila es la tristeza y no la música; el tango pasa entonces de los pies a la conciencia, del movimiento erótico del cuerpo a la palabra que exige reflexión. En 1890 se baila en el burdel; en 1907 encuentra su pasaporte al mundo permitido; diez años después Carlos Gardel canta y la música toda se esconde en su garganta y otra vez su presencia aparece como una excusa. La música queda nuevamente relegada, pidiendo permiso, filtrándose en los silencios que dejan los versos, otra vez subrepticia, complementaria, ahora con un nuevo corset.

Y a pesar del capricho del tango de ser una música que pierde su misma condición y adopta el lugar del acompañante, prendida del abrazo del bailarín o de la palabra del poeta, subterráneamente, esa música fue contando su historia, sus transformaciones, encontrando a quienes decidieron ni bailar ni escribir; se fue edificando encima de un piano, después del bandoneón, entre los dedos que rozan las teclas para que la mano del bailarín toque la mano de la mujer que lo sigue, o para que la pluma del poeta escriba versos y su mano sea arrastrada por la cadencia triste del poema.

El músico de tango debió abrir una grieta en la pared que ofrecía el baile o la poesía como forma de su identidad. Porque la música es tiempo y no espacialidad. Entonces ya no se trata de sexualidad ni de moral sino de una abstracción en corcheas, de un impulso ajeno al instinto y a la representación, armonía de instrumentos que responden más a la complejidad del dios Orfeo que a la simpleza de los hombres. La historia del tango es en parte la historia de una música que debió desprenderse de la danza y de la poesía para no quedar subordinada a ellas. Ni una aventura coreográfica ni versos llorones; ni prostíbulo ni sainete.

La tensión entre sexualidad y dolor abre la posibilidad del amor como relato. Con ritmo propio, en dos que se abrazan o se dicen, la música se hace transparente en el encuentro amoroso y hasta parece representación de ese encuentro. La melodía puede sentirse como algo natural, olvidado, pues no dice más de lo que ya está dicho en el cuerpo que baila o en la palabra que expresa. Es la imagen del compadrito que silba un tango, que pone su mano en la cintura y mueve sus piernas; la imagen de aquel que tararea un verso, sabiendo que la melodía se esconde debajo de la palabra, acaso porque sea la misma palabra la que la genera. ¿Cómo

decir «nada debo agradecerte, mano a mano hemos quedado» sin cantarlo? ¿Cómo escuchar *El choclo* y no disponerse a bailar? Entonces pareciera que son las mismas sílabas las que escriben la partitura, que el verso tiene una musicalidad propia, que no podría ser de otro modo, que la reunión de esas palabras da como resultado una melodía que le es intrínseca, como si ciertos artilugios del lenguaje exigieran que algunas de sus combinatorias sean necesariamente musicales. Lo mismo en el baile: los pies de él avanzan y dibujan cada nota que toca el piano, ella se detiene, quiebra su cintura y entonces el bandoneón dice una síncopa que ya estaba dicha en la pista.

La música del tango guarda este singular destino: el saber que está escrita por la danza o la palabra, por el encuentro amoroso del cuerpo o por la reflexión, y a la vez, el querer salir de esos límites para encontrar su propio suelo, su marca sonora, su expresión más pura.

Por ello, contar la historia del tango como música es hacer un rastreo por las infidelidades que ha tenido, por los desafíos que supone perder el carácter gregario y compartido que le ofrece el matrimonio con el baile y la palabra, para hacer del tango una aventura solitaria. Si no se puede bailar, no es tango, decían de la música de Ástor Piazzolla. Y él respondía con un disco y una pregunta como título: *Piazzolla, ¿bailable o no?* Es 1960, el tango está casi todo escrito. Piazzolla tuvo la absurda idea de querer sentar al público, de mostrar su música sin bailarines y sin cantantes, tuvo la absurda intención de involucrar al tango con Bela Bartok y Stravinsky, y eso, decían, ponía en juego la identidad toda del género. Y porque era sólo música, sin poetas, sin pistas de baile, sólo música, resultaba imposible para el tango, puesto que las tristezas se bailan o se entienden, como decía Discépolo, pero no se escuchan.

La llegada de Piazzolla abre en el tango una nueva percepción. Porque lo vuelve definitivamente huérfano del baile y la poesía, obliga a una nueva hermenéutica de aquello que fue su música, transforma a los compositores, arregladores e intérpretes de todas las épocas en capas genealógicas de melodías y armonías que nada le deben a la danza o a la palabra. El tango, en las manos de Piazzolla, se hace al fin música, lo que siempre fue. Su sentido es retroactivo, permite abrir hacia atrás, encontrar lo que ya estaba escrito, focalizar como una lente que acerca lo que está lejos para recuperar lo que parecía perdido. A Ástor Piazzolla lo inventa la música del tango; Piazzolla aparece casi como una necesidad histórica, dispuesto a disolver la metafísica de la tristeza que se baila, para ver y trastocar los valores hasta entonces consagrados, para quitarle al músico el cargo de ayudante de segunda que ostentaba con retraimiento delante del bailarín y del poeta.

Friedrich Nietzsche, aquel músico y filósofo alemán del siglo XIX, hace hablar a Zaratustra en su primer discurso sobre las tres transformaciones que tiene el alma humana, contando cómo el espíritu se transforma en camello, luego en león y al fin en niño. Al camello le gusta recibir la carga más pesada, necesita servir a otro y ése es todo su deseo, se identifica con el «Tú debes» como máxima para su existencia; en fin, es aquel que necesita, para ser quien es, sostener el peso de otro cuerpo sobre el suyo propio. Frente al camello, el león dice: «Yo quiero», se opone, se enfrenta, ya no tolera más y tiene la ferocidad suficiente para desafiar. Pero aunque quiere, aunque su deseo esté a flor de piel, aún no sabe qué quiere, es un querer sin objeto. Por último, el espíritu se transforma en niño: el que juega, el que inventa valores nuevos, el que se apropia del mundo por obra de su ingenio, el que altera las reglas y las funda de acuerdo con sus propias necesidades. Una afirmación, dice Nietzsche, una santa afirmación que dice sí, que instala una marca y da un nuevo comienzo.

Tomaré prestado este esquema para pensar al tango como música, con las injusticias y las deformidades que genera ajustar la vida real a una estructura arquitectónica que, como toda armazón racional, suprime los grises, tan afectos al tiempo y a la historia.

Camello: el tango en su origen

Camello: el tango, en su origen, carga con el peso de tener que llevar a destino al compadrito y a la prostituta mientras bailan, aunque ni él ni ella salen del prostíbulo. Ocurre que el tango da cuenta, con su música, del arte de los bailarines y del ritual erótico que despliegan. Y aunque tal vez pueda imaginarse para un lupanar una música mucho más sensual, menos rítmica, con una estructura melódica más adecuada a la intimidad que a la destreza, el dos por cuatro originario, de ritmo machacante y sostenido, refleja el carácter predominantemente masculino que tiene el baile, un floreo con agarre en el que es el hombre quien avanza (aunque difícilmente gobierne), quien marca los tiempos, quien intenta arrastrar a la mujer, con su destreza, al destino que él elija, aunque ella difícilmente lo acepte con docilidad.

El tango reconoce una triple influencia musical: el tango afrocubano, el tango andaluz y la milonga (además de otras músicas que recibe el puerto de Buenos Aires de manos de los inmigrantes). Lo que reúne a estas tres variedades musicales en una sola expresión es la necesidad

coreográfica de una raza nueva de habitantes urbanos: el compadrito. Dice el musicólogo Carlos Vega:

> Al dotar a la milonga de su versión coreográfica, el compadrito no hace otra cosa que aplicar a una música más adecuada las sentadas, contorsiones y resbaladas con que había caracterizado su propio modo de bailar la mazurca, la polca o la habanera; y al desaparecer éstas, todo el capital de adquisiciones coreográficas debía ser heredado por la milonga y luego por todo el tango argentino (Vega, 1936).

Así se toca el tango por el año 1890, bien marcado, como la chaqueta del bailarín compadrito, ajustada en su cintura; una pequeña orquesta de tres instrumentos, formada por músicos improvisados, «orejeros», que nada saben de escritura musical y que son parte del decorado que tiene el prostíbulo para atraer a sus clientes. «Otro podría haber sido el destino del tango de no haber recalado en los quilombos, ya que algunos compositores cultos, como Francisco Hargreaves o Julián Aguirre, lo habrían convertido en música de concierto antes de que termine la centuria» (Selles, 1998).

Sumado a su origen prostibulario, las primeras letras que se componen son tan procaces que alejan al público culto de este género y lo dejan huérfano de un saber musical que, tal vez, lo hubiera enriquecido rápidamente.

Tan huérfano y tan caprichoso en su origen, que pocos años después de haberse ejecutado las primeras composiciones, el tango adopta un instrumento foráneo y desconocido: el bandoneón. Apenas unos pocos sabían tocarlo, no había casi nadie que lo enseñara, todo lo que se conocía de él era producto de la práctica misma y no de un aprendizaje académico. Preguntarse por qué el bandoneón se instala en el tango equivale a preguntarse «por qué es más bien el ser y no la nada», como hace Martin Heidegger en su *Introducción a la metafísica*. Podría no haber sido, podría haber alcanzado con el acordeón o la verdulera y nada de bandoneón, instrumento exótico, con botones dispuestos por el capricho de la mano, como si la mano tuviera una lógica posible para la razón, que abre y cierra con sonidos diferentes, imposible de entender, como la emergencia del ser en el mundo. A no ser que una solución metafísica lo explique, sólo queda la poesía como recurso: un duende que se apiada del dolor de los demás, que esconde en su teclado toda una vida que ríe y llora, el sonido que lleva hasta el límite del barro, donde la sublevación y el amor perdido son lo mismo, porque ve la tristeza y la dice con voz ronca. Poesía, no razones. La voz del poeta –Manzi, Cátulo, Contursi– devela –y en el develar está el Ser– que el bandoneón no tenía razones

para quedar, que podría no haber sido, y es ahí cuando la pregunta es inagotable porque la respuesta es todo el tango, como la presencia del mundo es la respuesta a la pregunta por el ser. El bandoneón se instala como el instrumento del tango, un acertijo de más de cien sonidos inventado por el alemán Heinrich Band, que reúne dificultad y espíritu popular, porque fue pensado como un reemplazo del clave, para que pudiera ejecutarse en las calles y por las personas de menores recursos. O para hacer milonga la tristeza napolitana que llegaba como *canzonetta* en los barcos, gringo y negro juntos convertidos en criollo, por los peringundines del arrabal y el patio de los conventillos.

El otro polo, el piano fino, aristocrático, sólo se escuchaba en las casas ricas y en los lupanares más caros, y así como se inunda Buenos Aires de *cocottes* y *macrós* franceses, y entonces de prostíbulos, tango y encuentro sexual, así el piano se hace epidemia. Porque hay Richard Wagner en el teatro Colón pero también tango en los lupanares, la Argentina, granero del mundo, importa a fines del siglo XIX más de 2500 pianos por año, el 3 % de las compras externas totales del país, superior incluso a la importación de maquinarias agrícolas (véase al respecto Della Costa, 1973).

El erotismo y el baile no reconocen clases sociales, lo mismo el tango, su camello de carga. Uno y otro: el bandoneón de la mano del Pardo Sebastián Ramos Mejía, negro, pobre y mayoral de tranvía tirado a caballo, portador de apellido aristocrático sólo por ser hijo de esclavos libertos en la Asamblea del año XIII, esclavos de la misma familia del médico escritor. Y el piano, con las teclas y la armonía a la vista, exige la partitura y el estudio porque arrastra toda la historia de la música culta, un ícono aristocrático, imposible para el conventillo, dispuesto para el tango por Rosendo Men dizábal, también de piel oscura como el Pardo Sebastián, pero criado niño bien, de buena familia. Había heredado más de $ 45.000 que fue gastando noche a noche en lo de Laura, un prostíbulo fino de la calle Paraguay. Allí compuso *El entrerriano*, en 1886, ordenado formalmente en tres partes de 16 compases cada una. Era tanto el entusiasmo que generaba que, cada vez que la orquesta lo tocaba, los hombres acompañaban el ritmo golpeando las mesas con todo lo que tenían a mano, cucharas, tenedores, llaves, pero también copas, platos, botellas. Tanto era el destrozo que en algunos prostíbulos se prohibía su ejecución. Rosendo compuso tangos dedicados a las patotas de niños bien, a los caballos de carrera, a las mujeres que amaba en el prostíbulo, a noches de jovialidad y sexo, a su vida que no reparaba en gastos. Murió a los 45 años, claro, cuando se le acabó el dinero.

Se iniciaba entonces la Guardia Vieja, heredera de los tangos que se componían por repetición, en medio de la algarabía prostibularia, cuando

la música se unía a la dicha del baile. Porque si una melodía gustaba, era ejecutada varias veces esa misma noche y se volvía a tocar en las siguientes. Entonces el tango quedaba sellado, recibía un nombre y, en algunos casos, aquellos que estaban en los burdeles improvisaban alguna letra prostibularia. Así, los primeros tangos eran la consecuencia pura de una improvisación alegre, despreocupada, una melodía sobre una estructura armónica elemental, y mantenía el ritmo que la sexualidad definía, el que lleva los pies hacia adelante y hace que el cuerpo entero se quiebre, se detenga, vuelva a arrastrar los pies, en un encuentro que dura algo más de tres minutos.

Y aunque el tango cargue con el peso del compadrito y la prostituta que bailan, con la letra soez y el desenfreno, la música comienza a escribir sus infidelidades, signo de la libertad que comenzaba a exigir.

Eduardo Arolas

Eduardo Arolas no se llamaba Eduardo Arolas sino Lorenzo Arola, sin «s». Cambió su nombre cuando se hizo músico y decidió agregarle una letra a su apellido para que sonara más musical, aunque no sabía nada de



EDUARDO AROLAS

música, no más de lo que podía saber por la musicalidad que tenía Barracas a principios de siglo, con sus patios de conventillo, sus guitarras, algún acordeón y el sonido milonguero de la frontera con el campo.

Aprendió con la guitarra que le dio su hermano José, caminó en dúo o en trío por todo Barracas, haciendo música de oído, intuitivo, como el Garrote Vicente Greco, con la guitarra por casas de la vida, hasta que en un patio conoció al Mochila González, lo escuchó tocar el *fueye* y entonces abandonó la guitarra y se hizo aristócrata, o del bandoneón, que es lo mismo. Y fue él quien inventó el bandoneón para el tango, a pesar de que ya estaba y de que venía de otras manos, del Pardo Ramos Mejía, del Tano Genaro, de Pacho Maglio, el primero en hacer del bandoneón un instrumento solitario. Pero fue Arolas el que lo develó para el tango, no sólo por su forma de tocarlo, por las innovaciones que introdujo, sino además porque compuso encima del bandoneón, sobre su piel, abriendo su universo infinito de posibilidades armónicas, *Comme il faut*, *Derecho viejo*, *Una noche de garufa*, hechos para la mano del bandoneón, mano abierta, exacta y sin caprichos. La mano del bandoneón es ciega. Las manos ciegas de Arolas le van abriendo al tango las puertas de la música, las que se afirman en tensión con el carácter gregario que tiene con el baile, lo llevan lentamente de los pies al oído.

Así se anuncia en el café El Estribo:

> Es el único café de Buenos Aires donde puede escucharse todas las noches de 8 a 12 p.m. y los domingos de 5 a 7 p.m. matineé las últimas novedades criollas y extrangeras, donde encontrará una ejecución agradable y sólida con el mejor elemento de los ejecutantes criollos; aquí toca el popular y conocido pianista señor Roberto Firpo, el conocido Rey del bandonión señor Eduardo Arolas, y el célebre violinista criollo Tito Roccatagliatta, y con el fin de satisfacer al público y pueda escuchar lo que sea del agrado he combinado en otra forma los pedidos, todas las personas que deseen escuchar una pieza no tienen más que hacerle el pedido al mozo y éste lo remite a la caja, los pedidos son atendidos por el dueño y los tocan por el número que les corresponden. Firma: EL DUEÑO [*sic*] (Zucchi, 1998).

El tango se pide para bailar pero ya hay quien lo escucha en la mesa, sin bailar ni cantarlo por lo bajo, en lo del «Vasquito Cabezón» o en «La Buseca», o quien escucha en su casa las primeras grabaciones hechas en disco.

El aspecto orgulloso de Arolas revela que es el dueño de una situación hasta entonces desconocida: sabe que el tango exige al bandoneón como su guía, el instrumento capaz de dar, a la vez, un sonido rápido, de río –como la verdulera o el acordeón–, y un sonido intenso y melancólico, en sintonía con el ritmo urbano. Entonces, con vanidad de nuevo rey,

Eduardo Arolas graba su nombre en la hebilla del cinturón, AROLAS; hace bordar sus iniciales, EA, brillantes, de oro sobre violeta, en el paño que pone encima de sus piernas; graba el nombre en alpaca y en mayúsculas sobre las maderas del *fueye;* y se muestra con guantes y anillos de oro, con boquilla y de *smoking*, igual que Juan Carlos Cobián. Sabe que el bandoneón lo vuelve un aristócrata, que lo hace de raza selecta entre los músicos, porque en el bandoneón está el tango y Arolas está hecho de la misma madera y con el mismo nácar.

De gira por los prostíbulos del interior conoce a Delia, a la que llama Chiquita o Nariz, y él, que no dejaba de amar nunca, que abandonó sus presentaciones en las embajadas porque no le permitían seducir a las mujeres de bien, que se llevó de amante a la amante del embajador de Francia en un barco, en el mismo camarote, él se enamora de Delia y le compone un tango y la saca del lupanar de Bragado para traerla con él a Buenos Aires. Viven juntos, él, ella y el hermano mayor de él, José, aquel que lo hizo músico. Una madrugada, cuando llega a su casa después de tocar, descubre que los dos, Delia y su hermano, han partido. Arolas se queda solo, se ve solo y esa misma noche se emborracha. Y por esas cosas raras que tiene el alcohol cuando se mezcla con el amor perdido, la borrachera de una noche puede durar mucho tiempo, días, meses, años, así a Arolas la borrachera de aquella noche de abandono le duró todo lo que le quedaba de vida.

Deambula por Buenos Aires, por Uruguay, por Francia, compone más y más, *De vuelta y media, La cachila, Bataraz*, siempre entre los tigres que le muestra el alcohol. Caminando por una calle del centro recuerda a Cobián, la vez que lo hizo subir hasta su casa, lo llevó a su habitación y «Arolas, casi en punta de pie, acercándose a la cama le mostró entonces a un niño de muy corta edad que dormía profundamente. Cobián, al verlo, le preguntó en voz baja con extraña y agradable sorpresa: "¿Y esto...?". "Lo encontré abandonado y me lo traje a casa", le respondió, sentimental, Arolas» (Cadícamo, 1972). Se lo dejó entonces a su madre, porque él no podía criarlo, ni Delia, ni su hermano José.

Quizás el mismo recuerdo vuelve cuando una noche, en las calles de Montevideo, esos tigres le quitan la vida a una niña en un accidente mientras él manejaba su auto. Denuncia, juicio, trámites, policías; él contrata al abogado más popular de Montevideo, más popular por ser un abogado negro que por ser un buen abogado (véase Zucchi, 1998). Lo salva de la sentencia el Ñato Matos, cronista de policiales del diario *La Mañana*, que lo saca de Montevideo antes de llegar a la cárcel. Debe partir. Consigue su pasaporte y se va nuevamente a París. Más humo, más alcohol, con el bandoneón en el cabaret toca un tango, otro, tal vez

Mefistófeles, lo que compuso en 1913 cuando estaba en Barracas, lo toca esa noche, acaso como un presagio de que el demonio anda cerca. Lo aplauden, él sonríe, borracho, toca otra vez, ahora para enamorar a la mujer del rufián dueño del cabaret. Eso no está bien y él lo sabe, pero viene cayendo, y de perdedor todo es lo mismo. Así que la toma del brazo y se la lleva. Lo matan a golpes en las calles de Montmartre y lo dejan tirado.

Tal vez esta historia sea sólo una alegoría, una forma trágica de explicar por qué, esa misma noche, con su cuerpo en la calle, todavía sin arrugas, Arolas se convierte en el mito fundacional de la música del tango.

El león ruge

El león ruge cuando está creando. En soledad, con autonomía, sabe que la ferocidad es el gesto que lo aleja de lo que está instituido, una marca que anuncia otro devenir, que inaugura otro cielo. Porque lo que está ya está agotado, lo enfrenta; el aire se vuelve más puro, «con poder para hacerse libre para una nueva creación» (Nietzsche, 1997), las viejas estructuras se desvanecen, no hay ninguna deuda que pagar y el sentido es pura invención.

En los años veinte la música del tango, además del corset del baile, es atrapada también por la palabra. Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Azucena Maizani, Alberto Gómez, la llevan de los pies a la razón, sin tránsito por los oídos. El tango ya es por entonces música popular, el organillero ha cumplido su función de introducirlo en las casas a pesar de estar las ventanas cerradas y el sainete lo ha unido al drama cotidiano. Y es en esa misma década cuando la música se rebela, de la mano de un obstinado de cuerpo débil y de un eterno fugitivo: Julio De Caro y Juan Carlos Cobián. Ellos tuercen el hierro por primera vez y para siempre, extienden todo el tango en una orquesta, lo hacen hablar en muchos instrumentos, con cadencias, con silencios, con nuevas armonías, abriendo la música que dormía debajo del baile o de la canción y que en la orquesta logra despertar.

Se bifurca el camino por primera vez. Por un lado, aquellos que se mantienen aferrados a viejas estructuras, a estilos más simples y a esquemas ya conocidos: el llamado tango orillero o tango de corte milonga; por otro, la tentación de abrir una puerta a nuevas sonoridades, la innovación, que va a permitir introducir esquemas musicales derivados del



JULIO DE CARO

jazz o de la música clásica. Esta diferencia se mantendrá de allí en adelante; el tango ya está inserto en la cultura, y ha recibido el bautismo de la antigua tensión entre lo dogmático y el cambio, entre la identidad invariable y la transformación continua.

Julio De Caro y Juan Carlos Cobián

Julio De Caro y Juan Carlos Cobián inventan la orquesta de tango. Polifonía resuelta en unidad, las diferencias sonoras y de matices de cada uno de los instrumentos deben reunirse en una sola forma y esa forma es la identidad. Un arco que va desde D'Arienzo hasta Pugliese, desde el machacante *marcato* hasta el ritmo sincopado de *La yumba*; de la fragilidad y contundencia de la orquesta de Troilo al octeto electrónico de Piazzolla. Magma de múltiples sentidos y posibilidades reunidos en una sola forma de decir, la orquesta introduce en la música el misterio de la multiplicidad que se hace uno, la pluralidad que se resuelve en la unidad, un acuerdo sonoro fundado sobre la diferencia, un todo combinado bajo el oído del director que unifica.

La música se abre; ya no hay una modalidad única donde poder aferrarse sino un magma de infinitas variantes: el piano deja de ser un instrumento de percusión, que mantenía el ritmo fijo, para estallar en todas sus posibilidades armónicas; el tiempo, el tango mismo como un modo definido de decir el tiempo, pasa a manos del bandoneón, del violín, y en especial del contrabajo, una pared sonora que gravemente marca corcheas con acento alterado en lugar de negras rigurosas, que junto con la mano izquierda del piano se confabula para arrastrar las notas y dar entrada a la síncopa, «posiblemente el efecto sonoro más interesante en cuanto a la expresividad en el juego instrumental del tango» (Sierra, 1996); el violín, que se multiplica y agrega una segunda voz en contracanto con la primera; el bandoneón, rítmico y melódico, que va encontrando 8 compases de soledad para abrirse en variaciones, y muestra que el alma del músico se expone entera cuando improvisa porque permite ver en lo que expresa todo lo que esconde.

El sexteto (dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo), la formación típica del tango, la más contundente y delicada, aparece como la combinatoria perfecta para que la música sea el cómodo colchón del bailarín o el cantante, y a la vez, un espacio de creación musical. Las secciones están divididas, cada una tiene su propia autonomía y entonces el director es quien define las relaciones entre cada uno de los timbres. Cuando la orquesta amplía el número de sus integrantes, aparece un nuevo oficio: el de arreglador, aquel que lleva mugre a la hoja, dibujando en el pentagrama las posibilidades armónicas de un tango, y que, como un director de iluminación, imprime carácter a lo ajeno. Entonces ya no alcanza con la pura intuición; es necesario estudiar, ir al conservatorio, poder leer. Gracias a la partitura, el tango pierde su carácter primitivo y se abre a toda la música, desde Bach hasta Duke Ellington.

Cobián es un viajero, de esos que escriben la vida como un pasajero en tránsito, un gigante de manos enormes que acaricia las teclas del piano. Deambula de aquí para allá, caminador del mundo solitario, como lo llama Cátulo, fabuloso gitano para Cadícamo, de aquí para allá en el amor, fugitivo siempre, «que un músico no puede amar si no quiere acabar como hombre e inutilizarse como artista» (Cadícamo, 1972). De paso en una formación, en otra, en la amistad, en Buenos Aires, siempre en tránsito.

Julio De Caro era tan débil de niño que su madre lo vestía con el hábito de un santo para ver si Dios se fijaba en él y lo curaba. Estudió música en el conservatorio a instancias de su padre, que imaginaba a sus dos hijos, Julio y Francisco, músicos de música seria. Pero los dos se infectaron de tango, cambiaron sus instrumentos originales (el padre

había decidido que Julio estudiase el piano y Francisco el violín), se fueron casi expulsados de su casa y usaron sus conocimientos de música culta para inventar la orquesta de tango.

Polifonía, multiplicidad reunida en uno, toda orquesta es una sociedad en la que cada uno de sus componentes habla con voz propia para construir una sola forma musical. Entonces la paradoja de lo uno y lo múltiple, la pregunta tantas veces repetida por la historia del pensamiento: ¿cómo mantener la individualidad cuando la identidad es de conjunto? ¿Es necesario enajenar la singularidad para que haya unidad en el todo? ¿Cómo lograr una única voz respetando el tono y las necesidades de cada uno? Hacer estallar el tango con toda la orquesta, la revolución copernicana de Julio De Caro, supone encontrar una forma de asociación que defienda y proteja el sonido y la particularidad de cada músico, y «por la cual, uniéndose cada uno a todos, no obedezca más que a sí mismo y permanezca tan libre como antes. Tal es el problema fundamental» (Althusser, 1977), cuya respuesta es la orquesta decareana.

La polifonía, en la historia de la música, anuncia la llegada de la modernidad; la *Missa Papae Marcelli* de Giovanni Da Palestrina es el presentimiento de la llegada de Bach, y con él, el inicio de toda la música. A partir de allí, la partitura no es sólo escritura diacrónica sino también sincrónica, importa tanto la línea melódica como la armonía de cada instante. La melodía es lo que uno puede silbar, es sucesión en el tiempo, horizontalidad. La armonía es vertical, equivale a detener la sucesión y pararse en cada momento del compás para ver qué está haciendo cada instrumento en ese instante. La multiplicidad sonora que es cada tiempo se asocia armónicamente para devenir melodía. Es el encuentro de lo diferente que da nacimiento a la totalidad. Y porque el violín no pierde su identidad frente al piano, ni lo hace el contrabajo con el bandoneón, es posible la orquesta. Cada uno permanece fiel a sí mismo y tan libre como antes y sin embargo juntos confirman una totalidad. ¿Es necesario dejar de ser lo que se es para formar una comunidad sonora, opacar el sonido propio para construir sentido con otros? Ésta es la pregunta filosófica que responde musicalmente Julio De Caro con su orquesta. Permitir la polifonía, el contrapunto, la independencia de cada instrumento y a la vez la adhesión a un orden general: «instrumentaba las partituras procurando dar a cada instrumento oportunidades de lucimiento individual. Los "típicos" decían que nosotros habíamos convertido al tango en música de iglesia, simplemente porque yo me había preocupado de ofrecer una música armonizada» (Saítta y Romero, 1998). Por momentos todos se callan y suena sólo el piano; o los violines dialogan en contrapunto con los bandoneones mientras el resto de los



JUAN CARLOS COBIÁN

músicos permanecen al margen. Una orquesta no es suma de instrumentos sino diferencia. Ésa es la escuela de Julio De Caro.

Juan Carlos Cobián se instala con su piano en una orquesta para después disolverla; viaja a Nueva York y es pianista en la calle 54, nada de tango, porque allí no es como en Europa, sino jazz, y a veces, cuando puede, toca *Bohemia, Almita herida, La adivina,* lo que lleva de Buenos Aires en su valija y que mezcla con el sonido de la mano derecha de Fats Waller o con la pena de la trompeta de Bix. Entonces importa estructuras musicales de Nueva York a Buenos Aires, las trae con él y le abre al tango nuevos dispositivos armónicos y melódicos: matices, no sólo de mixtura sino de vida, diez modos de decir, como los dedos de su mano, «donde cada uno debe tener vida propia [...] porque hay tantas clases de sonoridades como dedos» (Cadícamo, 1972) y tantos destinos como pasos se pueden dar en una calle.

Siempre con un whisky, un cigarrillo y vestido de frac, compone tangos que suenan a *blues,* con las cadencias del negro que canta su escla-

vitud en los campos de algodón y con el color dorado con el que el río de la Plata tiene la costumbre de teñir todo lo que está cerca. *La casita de mis viejos*, *Nostalgias*, mezcla de melancolía tanguera y ritmo de *blues*; la frase «...para apagar un loco amor...», en *Nostalgias*, se afirma sobre una melodía de tango alterada por el arrastre de la *blue note*, esa nota que privilegia la melancolía de ciertos sonidos por encima de las tonalidades, corriéndose de la escala permitida para agregar una resonancia extraña, negra, una nota de paso que pone toda la melodía en una pendiente: «...loco amor...», unidas las dos palabras en la *o* final de «loco» y en la *a* de «amor», magia que escribe Cadícamo para que la locura y el amor se reúnan en un sol natural, la *blue note* que dispone Cobián y por la que se desangra este tango.

Rubí, *Nieblas del Riachuelo*, *Los mareados*, también atravesados por el Mississippi pero evocando Buenos Aires; basta con alterar un poco el ritmo, ponerlos en la boca de Miles Davis o Charlie Parker o imaginar a Billie Holliday hacer *scat* sobre *Nostalgias*, y el espíritu de Cobián aparece, nómade, reuniendo la diferencia, el esclavo negro y el compadrito, para fundar territorios en los que otros se asienten, como lo harán Horacio Salgán, Lucio Demare, Chupita Stamponi.

Tan necesitado está el tango de ser una música, que a partir de la escuela decareana es posible hacer una nueva división en dos corrientes: el tango canción, guiado por la letra, y el otro, exclusivamente musical. El tango se convierte en música cuando la orquesta de Julio De Caro pasa a constituir una escuela, un centro pedagógico del que egresan los bandoneones de *Pedro y Pedro* (Maffia y Laurenz), de Aníbal Troilo, de Roberto Di Filippo, del Chola Clausi, de Félix Lipesker, Luis Petruccelli o Carlos Marcucci. Todas las orquestas conservan el gesto que Julio De Caro les imprimió, son de algún modo su continuación. Los años durante los cuales se dedicó a dirigir y a componer sembraron el terreno del que se nutrirá todo el tango posterior. No una parte, ni una rama, sino todas las orquestas de tango.

Ni Juan Carlos Cobián ni Julio De Caro siguieron tocando o dirigiendo. Ambos abandonaron la música: Cobián para refugiarse en su departamento, siempre con el whisky y el cigarrillo; Julio De Caro, después de que murió su padre, y vaya a saber uno para qué. «La más terrible conquista para un espíritu paciente y respetuoso es la de conquistar el derecho a crear nuevos valores» (Nietzsche, 1997); escuchando cualquier orquesta del cuarenta uno puede aventurar que aquellos valores que debían crear, todo lo que tenían que decir, ya lo habían dicho.



Aníbal Troilo[1]

Aníbal Troilo en el tango es la afirmación de la creación de Julio De Caro, un resguardo de identidad musical y de amplificación de todas sus posibilidades. Las orquestas de los años cuarenta, el período más fértil de la historia del tango, llevan un tatuaje decareano sobre su pecho. Todas ellas tienen un modo de decir definido, un público que ajusta su oído a una manera de ser del tango, una uniformidad sonora que sella, en el cabaret, en los bailes de carnaval, en los discos, una única forma musical posible. Pero a la vez, y a pesar de Juan Carlos Cobián y Julio De Caro, la poesía y el baile aparecen como fuentes eficaces de las que el tango sigue alimentándose.

Y en medio de la afirmación de la orquesta decareana, cuando todo parecía ya definido y el destino del tango marcado, la herejía: Ástor Piazzolla. Por ello la discusión Troilo-Piazzolla es tan fuerte en el tango;

1. Las citas en primera persona de Aníbal Troilo fueron extraídas de María Esther Gilio, *Pichuco, conversaciones* (1998) y AA. VV., *La historia del tango*, vol. 16.

porque se exponen las raíces, la condición misma del tango, el lugar que debe ocupar en la música, y principalmente, porque en esta discusión lo que está en juego es la posibilidad de su transformación, con todo lo que ello implica. Y esto en el sentido de que el tango construye, en los años cuarenta, una identidad definida que al parecer no podría modificarse sin poner en peligro su esencia misma.

Esto se relaciona con el establecimiento del mito del tango en esos años, no ya sólo como música sino como canción. La música asocia su destino a las letras y, en general, en ellas se configura la representación de un pasado ideal que se ha perdido y que es necesario recuperar: la madre, el barrio que ya no es el mismo, la mujer que torció su cauce, los amigos que ya no vienen, la música de ayer. En la letrística el pasado siempre es mejor. Por lo tanto, cada vez que se canta un tango de lagrimón, lo que en realidad pasa es que se está llevando a cabo el ritual de consagración de ese pasado mítico, y el pasado que fue vuelve en la queja, dolorosamente, pero vuelve.

En la tensión Troilo-Piazzolla justamente lo que está en juego es el carácter del segundo, como contrapunto a la fidelidad y a la pertenencia indudable a un orden ya definido. Se eligió a Troilo como figura emblemática de los fieles (se podría haber elegido a cualquier otro), acaso porque tocaban el mismo instrumento (sabemos lo que significa el bandoneón para el tango), y en particular –creo– porque el Gordo representaba el ideal de la autenticidad argentina, un pura sangre: generoso, amante de la buena mesa, ingenuo, virtuoso, intuitivo, fiel; detestaba el laburo, le gustaban el fútbol, las carreras, la timba, el boliche; era apolítico (a los argentinos nos encanta que los artistas sean apolíticos), buen amigo, decente... Esta vocación que tiene el tango por establecerse a sí mismo hace que la discusión alrededor de la música que lo constituye no sea verdaderamente un problema, pues se estaba en la certeza de haber llegado al paraíso y sólo bastaba con repetir lo que ya existía. El tango anterior a Piazzolla no reflexiona sobre su música aunque sí lo hace sobre los estilos. Su llegada hace que el tango se vea obligado a definirse a partir de la música y no de la letrística, rompiendo definitivamente la alianza con la poesía que era la garantía discursiva de su identidad. Con Piazzolla, el tango se vuelve música y no mensaje ya sabido. Es cierto que los compositores de música como Troilo, Di Sarli o Pugliese componían temas instrumentales, pero en principio su objetivo era el baile. Nadie se sentaba a escuchar una orquesta. La alianza del tango, cuando no era con la poesía, era con el baile. Cuando Piazzolla era miembro de la orquesta de Troilo, en un alto de los ensayos, comenzó a tocar algunas variaciones de temas clásicos y otros de jazz. Troilo, al

escucharlo, le dijo: «Pibe, eso que tocás no se puede bailar. Si hacés esa música te vas a morir de hambre». Es decir que lo que Piazzolla introduce como novedad es lo que el tango ya tenía: su propia música. Claro que lo que él hace es abrir aún más el pentagrama, torcerlo, traer estructuras derivadas de otras músicas, lo mismo que habían hecho De Caro y Cobián, agregarle un condimento que conoce por la academia (Stravinsky, Bela Bartok, una fuga, un cuarteto de cuerdas como soporte único para el bandonéon). El tango que se hace después de Piazzolla es para ser escuchado, interpretado, no mantiene un ritmo fijo todo el tiempo, sino que es rápido y después lento; independiente del baile y de la poesía, deviene pura sonoridad.

Pero el tanguero de lágrima y peluquín quiere otra cosa: necesita que le digan todo lo que ya no tiene, otra vez, por enésima vez, y canta *Mi noche triste* y petrifica todas las voces en la voz de Gardel, ¿para qué los demás?, estrecha filas, no quiere escuchar, quiere bailar o recordar, *y si vieras la catrera cómo se pone cabrera cuando no nos ve a los dos*, y le pide a Piazzolla, después de dos horas de estar tocando con su quinteto y de un recital maravilloso en el teatro Planeta, «¡Che, Piazzolla, tocate un tango!». Y al fin de cuentas lo acepta, porque le gusta *Adiós, Nonino*, porque esa sí que la entiende, pero llega sólo hasta ahí, no más que un par de canciones.

Piazzolla incomoda, su música no es fácil: estudió mucho, se crió en Nueva York y mamó del jazz, cazaba tiburones, tocaba parado, sus tangos no se bailaban, estaba rodeado de hippies, sus primeras composiciones no tenían letra. ¿Para qué hacía tango? Hasta que, en los sesenta, se le adosa Horacio Ferrer que escribe una canción sobre el manicomio y a partir de allí parece que todos son locos, y entonces Piazzolla es nada más que una canción : «Una vez una señora se me acercó y me dijo: "Maestro Piazzolla, aparte de la *Balada*..., ¿qué más escribió?"» (citado en Gorín, 1998). Poesía extrañamente popular la de Ferrer, *un coro de astronautas, acróbata demente, ilusión supersport*, pareciera que Piazzolla está un poco más cerca, se hace corriente, casi habitual. Bueno, al fin de cuentas también es tango, comienzan a decir, aunque no parezca.

Para Troilo no había ni pelea ni tensión ni diferencias con Ástor. «El Gato toca lo suyo y yo toco lo mío. Para mí es como un hijo». El Gordo no leía nada de música, apenas estudió seis meses, «si hubiese estudiado música, si supiera lo que sabe el Gato de música, yo sería...», ¿quién serías?..., «Sería Beethoven...». Pero fue pura intución. Siempre necesitaba arregladores para su orquesta. Piazzolla fue uno de ellos.

Zita, la esposa de Troilo, cuenta: «A veces llegaba Piazzolla y el Gordo entraba a tacharle los firuletes que Ástor ponía en los arreglos, una goma

y la partitura quedaba como el Japonés la quería, qué tierno Ástor, ¿no te parece que los hombres son más tiernos que las mujeres?».

«Porque yo no soy músico, soy musiquero», decía el Gordo, con intuición, y musiquero sólo de tango, «¿te imaginás a mí con un poncho y una flauta tocando folclore?, no, yo nací para el tango».

Troilo era el *Japonés*, *Pichuco*, el *Gordo*, *Pichuca*, *Aníbal*, el *Buda*.

Pienso en tres Budas de nuestra música: Troilo, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, como los dibuja Hermenegildo Sábat. A Troilo como un Buda con alas.

Piazzolla no puede ser Buda, porque decidió tocar parado.

A un Buda la música lo encuentra. No la busca. ¿Qué espera? Nada, hasta frasea la melodía retardando el tiempo, no tiene apuro. Troilo hace que el tiempo se demore en los dedos de su mano, deja que la armonía suene por debajo, que se vaya y allí él pone la melodía, tarde, pero no tanto, justo cuando ya no tiene más cabida, un instante después no entraría. ¿Qué apuro hay?, el tango siempre te espera, dice Troilo, y por eso retarda más el tiempo. Cuando toca no busca nada, ya tiene lo que necesita, la música ideal, la que suspende el deseo. El Gordo apoltronado en su silla, el bandoneón sobre sus piernas, no necesita ni de la velocidad ni del vértigo, una nota alcanza, la que puede tocar cualquiera, un re, nada más que un re, una nota sin brillo particular, pero el Gordo la hace entrar en el momento justo, ni antes ni a tiempo, después, cuando el re está dibujado en el oído del que escucha pero no ha llegado todavía, y uno la espera una fracción de segundo, casi nada, y la nota no llega, y cuando se vence el tiempo de llegada, ahí aparece en los dedos de Troilo.

Admiraba a Pedro Maffia, a Pedro Laurenz, a Ciriaco Ortiz. Del primero, su fraseo ligado, de Laurenz el fraseo octavado, y de Ciriaco su conversación. Troilo reúne a los tres. Sintetiza el tango anterior y se lo apropia. No rompe, respeta, se los lleva de la mano, y se hacen de él, de Troilo, los tres. El Gordo no buscaba en el bandoneón ningún secreto oculto, si hasta se dormía cuando lo tocaba. A los 8 años, Troilo tomaba una almohada entre sus manos y la tocaba como a un *fueye*. Y así tocó siempre, al borde del sueño, sin buscar nada, sin promesas, el bandoneón del Gordo no habla ni en presente ni en futuro, lo hace siempre en pasado. La orquesta se abre paso a través del tiempo, y el Gordo pasa lerdo, arrastrando los pies, lerdo y oblicuo, tal como era.

Oblicuo

Oblicuo, el barrio en la poesía o en la música es oblicuo. Homero Manzi, Cátulo Castillo, intelectuales oblicuos; Troilo y Goyeneche, los que están en el misterio, decía Barquina, el amigo de Troilo, que era rengo y andaba a los barquinazos. El saber de abajo que se potencia en los libros, en la calle, con un lenguaje paradójico y sobrador, mezcla de atorrante y de iluminado, como si el misterio estuviese ya revelado en frases, en anécdotas:

- «Cómo me van a decir que me fui del barrio, pero cuándo, cuándo, si todavía estoy llegando».
- Julián Centeya lo llama por teléfono a Troilo. Atiende Zita: «¿Está el Gordo?». Ella responde: «¿El Gordo?, llamalo después, está cicatrizando».
- «El tono de la gente triste es el re menor. Re, fa, la, es el acorde de los pobres, porque tiene color gris. La gente que sufre está toda en re menor».
- El departamento que ocupa Troilo está en la calle Paraná, en un segundo piso al frente. Las persianas están cerradas. Troilo está durmiendo. Julián Centeya toca el portero. Pregunta por el Gordo. Zita responde: «¿Pero no ves que están los párpados bajados?».
- Refiriéndose a Elvino Vardaro, cuando no acepta ser contratado por una orquesta que no le gustaba: «El sacrificio no está nunca en renunciar a lo que se es. El verdadero sacrificio está en seguir siendo lo que uno es».
- «Hoy va a tocar como Dios. Siempre toca como Dios cuando anda cerca del Diablo» (Zita).
- «Ocurre que cuando toco el bandoneón estoy solo, o con todos, que es lo mismo».
- Una vez le dijeron a Pichuco: «¿Por qué no vas a Japón?». «¿Para qué voy a ir, –contestó–, si allá no conozco a nadie?».
- Troilo sobre Fresedo: «Un poco frío ese muchacho, toca bien. Lástima que se le haya metido en la cabeza ese berretín de querer seguir siendo un paquete».
- Llega un músico amigo a la casa de Troilo. «Abrí el ropero y llevate todas las camisas», le dice. «¿Para qué, Gordo?, son tuyas, dejate de joder». «Para qué las quiero, si allá arriba no hace nada de frío».

Estar en el misterio, muchas veces reírse del drama, porque todo no es más que una obra que estamos representando, y se trata, en definitiva, de pasarla bien, lo mejor posible. Un modo de decir, de construir un lenguaje, palabras que sugieren más de lo que dicen, sentenciosas. Como si naciera de un saber superior, el que viene después del dolor, de la pérdida, el lenguaje de Troilo, de Manzi, de Cátulo, es el de quien sabe que el destino es irremediable.

Una mañana de 1951, en el hospital. Homero Manzi está internado, grave, un cáncer le ha alquilado el cuerpo. Está solo en la habitación, delante de un espejo. Se mira, dice: «Pensar, Barba, que te vas a morir».

Llegan el doctor Carrillo y Barquina. Éste le pregunta a Manzi: «Y, ¿cómo andamos?». «Mal –dice Manzi–, me voy, ya me voy, Barquina». Y entonces Barquina le responde: «No, llegó el mionca de reculata, se bajó la temuer, golpeó la tapuer, te vio y dijo: "Larguía que es un gomía" y se mandó a mudar». Manzi se ríe y el doctor Carrillo le pregunta si necesita algo. Manzi le pide un teléfono. «Mire, tordo, me hace falta una línea telefónica». Carrillo, sorprendido, le pregunta: «¿Pero no tiene ya un teléfono?». « Sí, pero ¿sabe lo que pasa tordo?, que a veces a uno le dan un dato, el teléfono no funciona y uno se lo pierde». Así, antes de esa última operación de médula, Manzi pide que retrasen su entrada al quirófano porque tiene un dato, una fija en la segunda carrera de San Isidro y no lo quiere perder, cuando lo que está perdiendo es la vida.

Troilo pertenecía a esta fauna, con la que se escribió y se compuso todo el tango del treinta al cincuenta, en la noche, la bohemia, el cabaret, llegando al Tropezón a las siete de la mañana, cuando lo estaban cerrando, para comer puchero y seguir tocando y hablando. Una fauna compuesta por mitades complementarias: Troilo-Fiorentino (*El bulín de la calle Ayacucho*), Troilo-Cátulo (*La última curda*), Troilo-Goyeneche (*Lo que vos te merecés*), Troilo-Grela (*La cachila*), Troilo-Rivero (*Sur*), Troilo-José María Contursi (*Garras*), Troilo-Marino (*La vi llegar*), Troilo-Homero Expósito (*Te llaman malevo*), Troilo-Cadícamo (*Garúa*), mitades que inventaron entero todo el tango como música de Buenos Aires.

Y la mitad del Gordo Troilo, Homero Manzi, que de tanta mitad, cada uno era todo. El día en que murió Homero, Pichuco se encerró en su cuarto para escribir *Responso*. Lo imagino, como decía Marechal, en su redonda figura de divinidad indochina: «Troilo…, ¿no será el último trovero de aquella dinastía de un Buenos Aires que fue haciéndose cada vez más abstracto y menos sentimental? ¿O será el primero de otra dinastía que quiere armonizar en un "tango síntesis" los dictados del corazón y del intelecto? Eso sólo lo dirá el *fueye*…» (Marechal, 1967).

Troilo, el último trovero de linaje decareano; y Piazzolla, el primero de una nueva dinastía.

Ástor Piazzolla

Ástor Piazzolla: el niño, una primavera y un juego. Así escribe su música como creación sin deudas, inocente. Es pura afirmación que quiere ganar su propio mundo para volverse autónoma.

«Si yo tuviera 20 años creo que no agarraría para el lado del tango. Me pondría una camisa negra con una calavera, un jean con flecos, una



ANÍBAL TROILO Y ÁSTOR PIAZZOLLA

guitarra, me encerraría un mes con tres o cuatro músicos buenos y saldría a romper todo».[2]

Piazzolla es rengo. Apoya fuerte en el suelo la pierna izquierda maltrecha y se monta el bandoneón en la derecha, parado, metiéndole los dedos a las teclas hasta hacerlas crujir, hasta reventarlas. Golpea el bandoneón, lo hace también un instrumento de percusión, los ojos bien abiertos, siempre hacia adelante. Piazzolla da la imagen del tano portuario que levanta una bolsa del suelo; el bandoneón es una bolsa negra que levanta del suelo y carga sobre sí. Porque cuando toca hace fuerza, transpira, atento a todo, con mirada paranoica, buceadora, insatisfecha, que sabe bien todo lo que está pasando detrás, el violín, la guitarra, el piano, todo dispuesto para que su bandoneón suene.

Hacia adelante, en el 3000, allí ha de escucharse mi música, dice, porque «en 1955 empezó a morir un tipo de tango para que naciera otro». Y en la partida del nuevo tango, Piazzolla se pone a sí mismo, con el octeto,

2. Las citas en primera persona de Ástor Piazzolla fueron extraídas del libro *Ástor Piazzolla, a la manera de memorias*, de Natalio Gorín (1998).

aunque él haya empezado mucho antes, aunque ya otros habían puesto al bandoneón y al tango en otro registro, como Eduardo Rovira y Horacio Salgán. Pero es Piazzolla el primero que se atreve a ir más allá en 1955, cuando ya había sido bandoneonista de la orquesta de Troilo durante un par de años (tal vez el único que se animó a dejarla), cuando ya había formado su propia típica para acompañar a un ex cantor del Gordo (Francisco Fiorentino), cuando ya había sido impertinente y molesto con el tango clásico. Oscilaba entre el tango y la música culta. Antes de ir al cabaret a tocar con la orquesta de Troilo, iba a la casa de Alberto Ginastera, a su clase de composición: «Decía Alberto que el músico no puede únicamente quedarse con sus partituras, tiene que saber literatura, cine, pintura, teatro. Para mí fue un impacto de alto voltaje. Estaba tocando con Troilo y con la mayoría de mis compañeros sólo se podía hablar de fútbol y escolaso».

Ser inactual, eso parece decirle Ginastera a Piazzolla, que la dimensión de la música exige pararse en un lugar distinto. No se trata de enfrentar a la época bajo las condiciones que la época ofrece; allí no hay estilo propio, no hay perspectiva. La creación sólo es posible cuando hace foco sobre lo que no está dicho, lo que en el tiempo histórico no se escucha pero está presente.

Piazzolla navega por el tango clásico, conoce a fondo los arreglos de Troilo y ama a Julio De Caro; «sin él yo nunca hubiera podido existir», dice. Pero no se limita a repetir lo mismo, no le alcanza con formar una orquesta y representar las mismas cosas. Y si la esencia del tango es el tiempo, si la alteración consiste en llevar el dos por cuatro al cuatro por cuatro, si la apertura armónica de Julio De Caro es un modo abstracto de profundizar el instante, sobre ese lecho Piazzolla va a arrojar su anzuelo para desgarrar la piel de lo que se estaba escribiendo. Alterar el tiempo, hacerlo ocho por ocho, arquear la base misma para desviar el sentido. Así, *La cumparsita* pierde su marcado clásico, se altera, se hace más rápida en algunos momentos, en otros lenta, caprichosa, incómoda. Pero nunca deja de ser *La cumparsita*, porque la orquesta de Piazzolla toca lo que está por detrás de la partitura, el tiempo que la funda, y aquel reloj elefantiásico que es el contrabajo se vuelve primera voz, el tiempo mismo en contrapunto con su bandoneón desesperado. De regreso de Europa, Piazzolla se decide por el tango. Antes, enojado consigo mismo, había abandonado el bandoneón, había compuesto una valija de partituras con obras clásicas, había llegado a París a estudiar con Nadia Boulanger, maestra de Leonard Bernstein, condiscípula de Ravel, amiga de Stravinsky, de Valéry, de André Malraux. Hasta allí había llegado Piazzolla con su valija para aprender composición y armonía.

«Para enseñarle primero tengo que saber hacia dónde va su música». Piazzolla tocó al piano lo que había llevado. Ella le dijo que estaba bien escrito pero que no tenía espíritu. «Yo no le había confesado mi pasado tanguero y mucho menos que mi instrumento era el bandoneón, y que estaba en el ropero de mi habitación, ahí en París».

Ástor creía que su destino era la música culta y no el tango. Ella lo instó a que tocara su tango. Piazzolla tocó *Triunfal*. Nadia lo miró a los ojos: «Ástor, esto es hermoso, aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca». «Ella me dio confianza en mí mismo, me hizo ver que yo, en el fondo, era un tanguero, que lo demás era importante, pero no era lo mío, era otro yo cerebral, falso. Y entonces todo lo que yo tenía contra el tango se volvió a favor, dentro de mí».

Para Piazzolla fue una revelación; su proyecto de ser músico se había transformado. De pianista clásico a bandoneonista de tango; debía ser posible hacer música con el bandoneón y no sólo acompañar a cantantes o tocar para bailarines y trasnochados. Conforma, entonces, el octeto, con el que revoluciona, según sus propias palabras, todo el tango. Compone *Tres minutos con la realidad* en 1956, el mismo año en que Troilo escribe, junto a Cátulo, *La última curda*. Dos universos distintos, enemistados.

El bandoneón de Piazzolla anda siempre buscando. Habla hacia adelante, se alinea con Bill Evans, con Lalo Schifrin, con Miles Davis. Indaga en el jazz, en el rock, en el dodecafonismo, en el bebop, reverencia e imita a Troilo, a Ciriaco, a Laurenz, a Maffia, habla de los Beatles, de la música de Sting, de la improvisación. No se detiene un segundo. No quiere saber nada del cabaret ni del misterio de la noche. Fuma, apurado, dice que no le gusta el tango, que él no toca tango, que odia el tango. Es polémico en sus opiniones y está al frente de la disputa contra lo clásico del tango para poder instalarse.

> El bandoneón que me regaló Zita, la viuda del Gordo Troilo, no es tocable, por lo menos para mí. Es como el auto que maneja una tía a 40 km por hora. Cuando se acelera a fondo no responde. Al *fueye* de Troilo lo tengo que tocar suavemente. Y yo no acaricio nada. Mis dedos son una ametralladora. Las veces que lo toqué en público se pinchó a los dos minutos, y será así hasta el día del juicio final, está achanchado. Yo hablo con los bandoneones. Por eso juro que una vez el *fueye* del Gordo me dijo ¡¡Ay!! Creo que lo lastimé. Es porque yo toco con violencia, el bandoneón tiene que cantar y gritar. No concibo el color pastel en el tango. Esos golpes que pego en la caja son parte de mi música, un efecto de percusión, pero también va una piña cuando noto que algo falla.

Por eso Piazzolla toca parado, porque está apurado buscando, como si la música siguiente, la próxima melodía, tuviera la necesidad de abrir

un campo nuevo. Cada tango, cada agrupación que tuvo fue como un manifiesto: sentido, identidad, pertenencia, y en cada cambio –del octeto al quinteto, al cuarteto de cuerdas, a la orquesta con bandoneón, a una ópera–, en cada gesto nuevo se juega el proyecto que Piazzolla piensa y ejecuta para el tango. Quiere continuamente, no descansa, ni en sus reportajes, ni en su música. Apenas se detiene, el ritmo de sinagoga le recuerda a Nueva York, el 8 por 8, a su infancia en la calle, de peleador, en el barrio italiano. «Siempre con la vieja lucha de por medio. A mí me daba bronca y también una alegría íntima porque era peleador y llegado el caso provocaba a la gente.»

Maffia dice que la nueva ola está doblando el tango, que no se entiende, que cuando no se respeta la línea melódica, cuando no se la conserva, el tango se dobla. Piazzolla es un irrespetuoso porque no conserva nada, ni siquiera la melodía. El temor de perderse, de no saber el rumbo. Si como estamos va bien, ¿para qué cambiar? «Yo tengo 45 años de cabaret y 14 millones de discos vendidos y lo de Piazzolla es una falta de respeto, porque deshace el tango. Si no hay ritmo la melodía se desvirtúa, yo no lo entiendo», dice D'Arienzo. «El tango debe conservar su primitiva condición de clima y de sentido. Quien pretenda estilizarlo lo falsea y lo disminuye. El clima del tango es frágil, se rompe con cualquier innovación rítmica»: Troilo.

Piazzolla lucha por imponer su música como tango, en una Buenos Aires donde, de las viejas orquestas, muy pocas quedan en pie. Ha regresado de Nueva York con la frustración de un híbrido sobre sus espaldas: el jazz-tango. Es la década del sesenta, cuando los cabarets empiezan a cerrarse y el trabajo para los tangueros escasea. Son los años de las pelucas Pozzi y los peluquines. El tanguero es ridículo, viejo, como sacado de un museo y mantenido a fuerza de conservantes. Los nombres que hicieron historia desaparecen, porque mueren Fiorentino, Vargas, Canaro, Di Sarli, Ciriaco Ortiz, o porque ya no ocupan el mismo lugar. Los grandes poetas tampoco están, ni Manzi, ni Discépolo, ni Celedonio; Buenos Aires cambia, Cátulo está guardado, con Homero Expósito, y *Catunga* Contursi no alcanza. En los sesenta, el tango encuentra a Julio Sosa, como si el tiempo pudiese volver atrás: pintón, seductor, como Carlitos o Hugo del Carril, la voz potente, de varón. Sosa encarna la imagen de un renacimiento posible para el tango, pero que duró poco: grabó su primer disco en 1961 y en noviembre de 1964 se mata con su auto en Buenos Aires. Cincuenta mil personas acuden a su velorio, treinta años después del de Gardel.

Piazzolla está ahí. Es nuevaolero, es moderno, toca para unos pocos, son músicos, intelectuales, pintores, los que lo siguen. Se reúne por

primera vez con Borges, después graba una ópera, *María de Buenos Aires*, rara, demasiado pensada para ser un tango.

Piazzolla era básicamente él. Tal vez la pareja que formó junto a Horacio Ferrer sea el vínculo más consistente de su carrera por el grado de complementariedad que tenían. Porque su vínculo con Amelita Baltar duró mientras duró el amor, hasta que ella lo abandonó en Roma («el amor no solamente es ciego. También es sordo»). La otra relación de a dos fue con Goyeneche, en el recital en el Regina en 1982, en plena guerra de Malvinas. Una unión nacional, dice Ástor cuando presenta al Polaco en el escenario. La mejor grabación de Piazzolla con cantor.

Con Mulligan («Gerry Mulligan tocó la música de Piazzolla»), con Agri, con Borges («La responsabilidad ha sido muy grande al comprobar que un poeta de la importancia de Borges se haya sentido desde un primer momento identificado con mis temas»), con otros que no son complementarios, siempre fue ante todo él, su música, eso es Piazzolla. No tocó música de otros, salvo cuando hizo interpretaciones de tangos clásicos, lo que equivalía a hacer un nuevo tango, o cuando grabó con Hugo Díaz y Eduardo Lagos música de este último. Casi todos sus músicos tienen formación foránea al tango: provienen del jazz (Cevasco, Malvicino, López Ruiz, el Zurdo Roizner, Lalo Schifrin) o de la música clásica (Agri, Gandini, Suárez Paz, Cacho Tirao)

Piazzolla obliga a una actitud pasiva al espectador. Ni repetir la letra ni bailar: hay que escuchar. Sobre la estructura musical que el tango tenía montó el andamiaje de la música clásica, del jazz, y acaso sea su indefinición como músico clásico de tango lo que le dio ese espíritu renovador. No es tango fusión, es tango.

Me pregunto qué hubiera sido del tango sin Piazzolla. A quienes estamos después de él, el oído se nos ha vuelto más sensible. Es más fácil escuchar una orquesta, porque las torsiones que Piazzolla le hace al tango permiten apreciar la sabiduría musical de las orquestas anteriores. Y por otra parte, Piazzolla abre todas las posibilidades musicales encerradas en los tangos clásicos; no porque los arreglos deban tener la estructura armónica que trae Piazzolla sino porque propone un espacio de mayor libertad interpretativa. *Flores negras*, aquel develamiento genial que tuvo Francisco De Caro en los treinta, se hace pleno, complejo, casi una misa en los dedos de aquellos que lo han tocado después de la irrupción de Piazzolla; lo mismo sucede con *Mi refugio* de Cobián o con *Loca bohemia*, también de Francisco De Caro.

El tango deja de ser un ritual inmodificable para ser un magma de posibilidades, y por lo tanto un espacio abierto, disparador de interpre-

taciones que aprovechen todos los recursos que tiene una melodía. Música al fin.

Cuando operaron a Troilo

Cuando operaron a Troilo, en 1975, Ástor Piazzolla lo fue a visitar.

—¿Hablaron de tango?
—Con quién, ¿con Piazzolla? No, con el Gato somos amigos (Gilio, 1998).

Poco tiempo después, los restos de Troilo son velados en el teatro San Martín. La cola para pasar delante de sus restos es larga. Pasa Pugliese. «¡Sólo nos queda usted, maestro!«, le grita un tipo, consternado. «Pugliese es lo único que nos queda», le dice al que está con él,

—¿Y Piazzolla?, le responde.
—¿Pero qué tiene que ver Piazzolla con el tango?
La discusión renace.
—Pará la mano que cuando el Gato quiere hace sonar tango...
—El tango es para bailar. Si no se puede bailar no sirve.
—¿Pero quién te dijo eso a vos? Hay tango para escuchar. Ése lo hace Piazzolla. Yo lo escucho como si estuviera en una misa.
—¿Y cuándo vas a misa vos?
—...Yo..., nunca (Gilio, 1998).

La polémica

La polémica personal no existió entre ellos. Sí la tensión de estilos, que hizo que el destino del tango comenzara a decirse en otro tiempo, de otra forma.

Troilo admiraba a Piazzolla: «Sabés cómo gatilla Piazzolla. El Gato gatillando... ¡Hay que oírlo! Mirá, un día yo estaba tocando en el Luna y la gente empezó a pedir que tocáramos juntos. El Gato se acercó, puso un pie en el costado de la silla, y a mí, que lo he criado, me dijo: "Cantá". No podés imaginarte las cosas que hizo aquí, en mi oído. Nadie toca el bandoneón como Piazzolla».

Troilo grabó nueve veces a Piazzolla: *Para lucirse* (1950), *Prepárense* (1951), *Tanguango* (1951), *Contratiempo* (1952), *Contrabajeando* (1954), *Lo que vendrá* (1957/1963), *Adiós, Nonino* (1966) y *Verano porteño* (1968).

Para Piazzolla, Troilo está definido en cuatro palabras, «los cuatro amores que tuvo el Gordo»: Bandoneón, Zita, Whisky, Escolaso. Son las cuatro

partes de la *Suite troileana*, una maravilla que escribió Ástor cuando murió el Gordo: «Mi afecto por el Gordo nunca se modificó. Quizás hubo una que otra discusión, se enojó cuando me fui de su orquesta, pero siempre nos quisimos mucho. Nunca descendió mi admiración por él, al contrario... Yo agarro un bandoneón, toco *La última curda* y siento que me llega al corazón».

Al fin, después de aquella noche en el Luna Park, se juntaron a grabar dos tangos: *El motivo*, con música de Juan Carlos Cobián, y *Volver*, de ese otro gran músico que fue Carlos Gardel.

Dos estilos, dos dinastías, diría Marechal: el Gordo lerdo, en pasado, con toda su ternura, cantando la melodía; Ástor armónico, su mano izquierda vertiginosa y de soporte y, como siempre, con el futuro apurado.

De dónde viene el tango y hacia dónde va.

4
La palabra

El destino: Pascual Contursi

Te busqué por todo el cuarto imaginándome, mi vida,
que estuvieras escondida, para darme un alegrón[1]

Los hombres estamos condenados

Los hombres estamos condenados a razonar porque no somos dioses. Nos persigue de continuo la idea de que podríamos haber sido inmortales, amantes como somos de las cosas que se mantienen siempre idénticas, que lo que permanece es superior a lo que cambia, inmortales, como para no ocuparnos de lo que será, sino sólo de lo que es, seguros de que nada ha de modificarse.

Pero, claro, ocurrió que nos arrojaron del paraíso (griego, judío, cristiano, inca o araucano, los dioses son muy poco heterodoxos en sus

1. *De vuelta al bulín*. Autor: Pascual Contursi. Año: 1919.

decisiones) y debimos aceptar la idea de nuestra finitud, muy a regañadientes, por supuesto. Así es que hace apenas unos pocos miles de años que somos seres mortales y, aunque parezca increíble, a pesar de todo el esfuerzo puesto en la empresa, aún no nos hemos acostumbrado a la idea.

Esta distancia entre el cielo y la tierra hizo que aparecieran entre los hombres nuevos problemas, lo que trajo aparejados nuevos oficios: mesías, sacerdotes, pitonisas, videntes, rabinos, iniciados, quirománticos, hechiceros son algunas de las profesiones que pretenden tender un puente entre lo divino y lo humano, para que los hombres estemos un poco más cerca del lugar donde se toman decisiones importantes.

Pero, como en todo nuevo orden, hay quienes se resisten a pensar que las cosas son definitivas e intentan, por todos los medios, volver atrás y restablecer el estado de cosas anterior. En este caso, a partir de nuestra expulsión del cielo, hay una raza de hombres que insiste con su aspiración de eternidad, atrevidos que andan de aquí para allá intentando robar alguna sentencia divina o buscando el camino de regreso al paraíso. Se trata, claro, de los poetas.

Desde el Homero de la antigüedad griega hasta el Baudelaire de la ciudad moderna, en un extremo y otro de la historia, buscan descifrar, en la armonía de las palabras, el plan divino para los hombres, con la exclusiva idea de volver el alma nuevamente infinita, de ponerla en danza con la Verdad. Pero la acción fracasa y el plan original debe modificarse: ya no se trata de volver a ser inmortales y reconquistar el paraíso extraviado sino apenas de husmear por debajo de las polleras de la Moira (así llamaban los griegos al destino), a fin de conocer, humanamente, su decurso. Consuelo y desafío: el poeta no es dios pero el surco de lo que ha de venir, el tiempo futuro, transita cifrado en su escritura.

Son pocos los poetas que logran acercarse a la Moira, recubierta de engaños y de falsas señales, y muchas vidas se han perdido en aras de obtener al menos una de sus caricias.

Que haya poesía, que no alcance con Homero o con Baudelaire, que se siga escribiendo, es signo de la obstinación audaz de los poetas, del coraje que sólo aparece cuando la batalla está perdida: «la poesía no es obra de los hombres o de algunos hombres sino de los meteoros, los cuales definen con toda exactitud lo que en cada momento puede verse» (De Azúa, 1995).



PASCUAL CONTURSI

Pascual Contursi, según se dice

Pascual Contursi, según se dice, fue uno de estos rapsodas afortunados que pudieron lograr en una sola oración lo que otros no han podido en cientos de poesías: escribir en versos su propio destino.

Nacido en Chivilcoy y criado en un conventillo del barrio de San Cristóbal, Pascual Contursi jamás había pensado en dedicarse a las letras; su origen y su modo de vivir parecían destinarlo a ser remendón de una zapatería de arrabal más que al arte. En 1914 decidió partir hacia Montevideo, y aunque no estén muy claras las razones, se las puede intuir: se había casado, había formado una familia, tenía un hijo, José María, una vida de jaula para un caminador. Y es en la ciudad oriental donde la vocación de conocer su destino, antes de que realmente acontezca, lo hace poeta.

> A fines del verano de 1916-1917 y todavía en Montevideo la orquesta de Roberto Firpo, Contursi vivía en la ciudad una bohemia muy pobre, al amparo de la generosidad de algunos amigos [...]. Surgió entonces la idea de repatriarlo a Buenos Aires, a cuyo fin Contursi compuso una letra aplicada al conocido tango de Vicente Greco *El flete*. Se trataba de que el propietario del Moulin Rouge autorizara que el autor cantara su letra y que luego demandara de los «habitués»

> una modesta contribución que alcanzara para costear el pasaje de retorno y para los primeros gastos... (Pelletieri, 1980).

Muy a pesar suyo, el propietario del cabaret accedió a esta idea absurda de que un joven de voz débil y aflautada le pusiera letra a un tango y lo cantara. La condición que puso es que fuera por única vez y que, después de reunido el dinero, el joven argentino volviese a su tierra.

Así fue que Contursi cantó su canción, *se acabaron los pesaos y mentaos, de coraje y decisión*, y los aplausos de quienes estaban esa noche en el Moulin Rouge estallaron a rabiar, obligando al cantor a repetir varias veces su novedad.

Quiso la historia del tango que el dueño del cabaret, al ver el éxito obtenido, diera prioridad a los réditos comerciales antes que a la palabra empeñada, ofreciéndole a Contursi la posibilidad de repetir su canción y de componer otras nuevas.

Claro que el poeta, después de descubrir en la bohemia los inconvenientes que trae aparejado el trabajo, sólo componía cuando la necesidad lo obligaba, tal como había ocurrido con su primera canción. Decidido a quedarse en Montevideo, la poesía se le vuelve un oficio y entonces escribe *Flor de fango, Ivette, De vuelta al bulín, La biblioteca,* que lo mantienen en el vecino país, lejos de Buenos Aires, de su mujer y de su hijo José María, y que son un éxito en el Moulin Rouge.

Si bien los tangos tienen letra desde los primeros tiempos, la novedad que instaló Contursi es que sus poesías daban cuenta de una intimidad hasta entonces no dicha. Ya no se trataba de describir el carácter prostibulario del origen o cualquier otra situación, sino que se empezaba a contar una historia, breve, en los tres minutos que duraba la canción.

El público de cabaret disfrutaba con las letras de Contursi, se identificaba con ellas, las aplaudía y esperaba gozoso nuevas composiciones. Fenómeno extraño, misterioso, que reúne la novedad que canta un autor con las pasiones de muchos. Podríamos aventurar muchas razones, entre ellas, decir que lo que escribe Contursi es la voz del pueblo, que él sólo interpreta lo que ya estaba en el corazón de todos, que el lenguaje es el mismo con el que habla la gente, misterio de la canción que se hace popular, enigma que no tiene programa sino que sólo acontece a pesar de las hipótesis que intentan explicarlo.

Fue en esa época cuando, de ser escriba de la necesidad, Pascual Contursi se convierte en poeta, haciéndosele piel el berretín de querer anticipar el destino, tan propio de los que componen en verso. Escribe entonces *Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida,* la síntesis de la tragedia personal, como si estuviese el mismo Esquilo dictándole la fra-

se, la desdicha escondida en el momento de mayor luz, el contraste. Pascual Contursi se vuelve un griego en el centro de Montevideo, expresa en una canción la contradicción que significa vivir, el drama entero concentrado en una noche, el amor, que en el momento de mayor luz construye paredes y encierra.

En 1916, con *Mi noche triste*, Pascual Contursi inventa el tango canción, y como dirá muchos años después el escritor Ricardo Piglia, todos los tangos son una variación de ese tango de Contursi; en todas las letras, de alguna manera, está presente la historia que canta *Mi noche triste*.

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espinas en mi corazón,
sabiendo que te quería
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador...
Para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa'olvidarme de tu amor.

De noche, cuando me acuesto,
no puedo cerrar la puerta
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés.
Siempre traigo bizcochitos
pa' tomar con matecito
como cuando estabas vos...
Y si vieras la catrera
cómo se pone cabrera
cuando no nos ve a los dos.

Cuando voy a mi cotorro,
lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar
y me paso largo rato
campaneando tu retrato
pa' poderme consolar

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos
adornados con moñitos
todos de un mismo color,
y el espejo está empañado

y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

La guitarra en el ropero
todavía está colgada;
nadie en ella toca nada
ni hace sus cuerdas vibrar…
Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.

Ya habían escrito Ángel Villoldo o Alfredo Gobbi, ya estaba el tango prostibulario y el que se cantaba improvisando en los lupanares. La novedad de Pascual Contursi es que la letra deja de ser una composición exterior para volverse íntima, el relato de una sensación, que no sólo describe sino que además reflexiona. La letra ocupa los silencios que las vivencias dejan para el pensamiento, hace inflexión sobre los objetos, y el mundo entero se arquea para explicar una desdicha de amor, el mundo todo se hace sujeto, una cama que se pone cabrera, una lámpara que siente una ausencia, el espejo que parece llorar. La tristeza de perder un amor involucra a todo, es la mirada íntima del compadrito que hasta ese entonces mandaba con guapeza, se mostraba diestro con las mujeres y con los cuchillos, y ahora lagrimea por la mujer que se ha ido. Ya no se baila la sexualidad sino que se canta el amor; el cuerpo que seducía en el corte y la quebrada se vuelve palabra que explica, que busca la metáfora amorosa.

La noche es triste porque la lámpara ya no quiere alumbrar una vida que ha caído en desgracia. El hombre está solo, el amor lo ha desamparado. El tango, desde entonces, aúna soledades, cada tango está escrito para cada uno.

Pascual Contursi conoce a Carlos Gardel y a José Razzano en Montevideo. Lo escuchan, el *Mudo* se lleva *Mi noche triste* para Buenos Aires y lo canta en el teatro Esmeralda (actualmente el teatro Maipo). Pero en realidad es el tango de Pascual Contursi quien lo estrena a Gardel, hasta entonces cantor de milongas y canciones criollas, como cantor de tangos. Carlos Gardel es una excusa que tiene *Mi noche triste* para poder salir al mundo, para poder decirse en el tiempo en el que se va a hablar el tango de allí en adelante. A Carlos Gardel lo inventa *Mi noche triste* y ambos se sellan: la canción como el lenguaje del tango; Gardel, como la voz de origen.

Después Pascual Contursi compuso más de veinte tangos (*El motivo, Amores viejos, La mina del Ford, Ventanita de arrabal, Bandoneón arrabalero,* etc.), pero es *Mi noche triste* el tango que lo pone en vínculo con lo sagrado, el que denuncia que Contursi está queriendo anticipar el destino y que es un alma errante que anda por Montevideo y por Buenos Aires desafiando a los dioses. «*¿Alguna vez se ha presentado la Providencia en forma de buzón?*», sermonea, provocador, en su sainete *Primavera rea* y no responde. Escribe el destino en el abandono, en el bandoneón, en el amor que parte, en la mirada que le ofrece a su hijo, José María, Katunga Contursi, que también escribe bajo el signo de la finitud que se revela: *No debí pensar jamás en lograr tu corazón y sin embargo te busqué…*[2] *Hay una estrella desmayada junto a la luz de tu mirada,*[3] el primer verso del tango *Como aquella princesa* resume todo lo que ha de venir: *como un fantasma gris llegó el hastío hasta tu corazón que aún era mío.*[4] Katunga pretende sujetar al Destino en el inicio, antes de empezar. Porque le teme al infierno, el que veía en su padre cuando de tanto en tanto se refugiaba en su casa, deprimido, casi loco, encerrado, maníaco, poseído por alguno de esos espíritus de los que hablaban los griegos, que se apropian del cuerpo y llevan el alma a otro lado.

En 1927 Pascual Contursi decide partir a Madrid y luego a París, a vivir en la bohemia y la soledad, creyendo quizá que en el viejo continente los dioses se olvidarían de él. Pero no. *Mi noche triste* que Pascual Contursi había escrito en 1916, esa porción de destino que había logrado descifrar en su poesía, lo estaba esperando.

Tal vez caminando por Montmartre perdió la memoria de su nombre; luego, dicen, recordaba el nombre pero no quién era ni qué hacía en París. Parece que hablaba de espejos, de una pared de agua y de la oscuridad de estar solo. Después lo encontraron algunos amigos cantando por la calle, con un gato entre las manos, creyendo que era un bandoneón.

Decidieron enviarlo a la Argentina en barco. Fuera de sí y violento, el único modo de calmar su espíritu atormentado era mantenerlo en el camarote, dicen, a oscuras. Y así viajó los treinta y cinco días de regreso a Buenos Aires, encerrado, solo y siempre de noche. Como si aquel tango adivinado catorce años antes estuviese cumpliendo su designio sobre él mismo. Ésa era la noche triste de Pascual Contursi, una larga noche de treinta y cinco días.

2. *Gricel*. Autor: José María Contursi. Año: 1942.

3. *Como aquella princesa*. Autor: José María Contursi. Año: 1937.

4. *Cada vez que me recuerdes*. Autor: José María Contursi. Año: 1943.

Los últimos dos años de su vida los pasó en Buenos Aires, con su razón bien lejos, un poco en el manicomio y un poco en su casa, mirando los jilgueros del jaulón del patio. A veces, cuando estaba un poco más cerca, salía a caminar junto a su hijo.

Según recuerda José María, en aquellas caminatas su padre le repetía siempre lo mismo: «No escribas, José, no escribas, dejá que la vida llegue».

El lenguaje: Celedonio Flores

Se deschavó la sordina con voz ronca de malevo
una noche de confidencia delante de un copetín;
desde entonces bien presentes las palabras siempre llevo
de aquel muchacho de línea sin poses ni berretín.[5]

El lunfardo es el idioma

El lunfardo es el idioma que elige el tango para encontrar un refugio. No para encerrarse ni para volverse prisionero sino para construir su identidad, de mixtura, de tensión de opuestos que se resuelve en poesía, de margen embarrado y, paradójicamente, de belleza. Y aunque tiene un origen críptico, por ser «una forma de expresión no popular sino de círculo, un lenguaje carcelario que pretende evitar su divulgación y su entendimiento» (Castillo, 1966), su vocabulario permite un modo de decir que el tango va a hacer propio; sus expresiones van a extenderse por fuera de los límites de la poesía y en la mezcla de idiomas que es Buenos Aires, el lunfardo se constituye como el argot de las clases populares, el modo en que la palabra se hace gesto, encuentro de cuerpos que no representan un pensamiento sino que abren un nuevo sentido posible.

En las letras del tango, el lunfardo protege frente a la amenaza del poeta de escritorio, que lo salpica todo con la pluma de sus vivencias sin calle, que nada sabe del mundo salvo por lo que ha leído o le han contado, una experiencia hecha sólo de tinta. También es el refugio frente a la palabra delicada, dicha desde las calles del centro y del norte de la ciudad; porque el tango que llega de los salones de las clases aristocráti-

5. *Consejos reos*. Autor: Celedonio Flores. Año: 1921.



CELEDONIO FLORES

cas corre el riesgo de dejar de ser de barro para convertirse sólo en perfume francés, poético y elegante. La letra borra de un plumazo moral a la prostituta, el vaho denso del lupanar parece convertirse en el aroma de un ramo de flores y el compadrito, en un elegante hombre con *smoking*, a veces bailarín, a veces llorón. El sexo hablado y reflexivo es amor. Y el sexo era sólo una cuestión de putas y hombres solos; el amor, en cambio, es un zapato que cualquiera puede calzarse. La poesía del tango corría el riesgo de perderse en manos de «poetas serios», volverse verdaderamente críptica para el sentir popular, ya no vivencia genuina sino razón.

Y así como el prostíbulo salva al tango de ser una música de concierto en manos de músicos cultos, el lunfardo ofrece refugio a las letras del tango en el lenguaje de la calle, jerga de marginados de otra cárcel, no la del delincuente sino la del arrabal, «para que el pueblo se sienta incorporado y, acaso, real, en ese ser que canta por su boca, y se expresa de manera poco ortodoxa pero viva» (Castillo, 1966). Unidad discursiva que anticipa un modo de identidad local, mezcla de cocoliche y español, de inmigrante y nativo, las expresiones *lunfas* van a extenderse del

arrabal a todos los espacios de la sociedad, una forma de decir que se disemina también en el tiempo, incorporándose al lenguaje y permaneciendo hasta hoy.

El pasaje musical de la milonga campera al dos por cuatro se traduce, en el lenguaje, en el pasaje de la gauchesca popular a las letras del tango. El idioma en el que se escriben *Martín Fierro* o *Juan Moreira* es el mismo con el que se va a escribir la poesía lunfarda, por su condición de plebeyo, por su sencillez y su falta de pretensiones, porque así es como entiende la vida el hombre común. Pero el paisaje es otro, no la frontera sino el arrabal urbano, con un horizonte más cerrado, más críptico. El modo sentencioso del *Martín Fierro* en la ciudad necesita del lunfardo para decirse, para protegerse de la tentación culta, que ya había disecado a la gauchesca y que seguramente iría por el tango.

Por ello el lunfardo le permite al tango conservar su carácter popular, ésa es su manera de protegerlo. Porque, en definitiva, el amor, el abandono, pueden ser también un problema «municipal», de administración, de asientos en los balances, de reflexión. Y hasta un contador de las calles del norte podría escribir un tango. Pero entonces el sentido sería otro, aquel carácter pendenciero y erótico se perdería para siempre, el tango estaría más cerca de la ciudad de Marcelo T. de Alvear que de los márgenes en los que escribe Evaristo Carriego, sobre el escritorio de Rubén Darío y no en los papeles sueltos de Pascual Contursi, más próximo a Joan Manuel Serrat que a Angelito Vargas.

El lunfardo permite, por un lado, la expresión paradójica, es decir, los modos en los que el espíritu se manifiesta, con esquinas, pasiones dichas mediante sentencias, un cruce de inteligencia profunda y a la vez simple, popular; por otro lado, por ser un lenguaje, oculta en su manifestación un ser que le es propio, del que vemos su *crencha engrasada* y no su peinado de adornos, y que constituye un modo de vivir más que una herramienta para el habla o la escritura. Refugio de aquel espíritu dionisíaco que tenía el tango en su origen, a través de su vocabulario deambula el misterio de la alegría continua y la heterodoxia, un dialecto opuesto al lenguaje culto y permitido, una manera de abovedar la ironía de vivir con dicha todo lo trágico de la pobreza. Por ello, y a pesar del contenido moral de las letras, con el lunfardo parece revivir el carácter marginal del tango de lupanar, un modo de vínculo que no sólo es lenguaje sino relación, mesa de café, amistad y constitución de sentido. Una manera de pensar, de existir, como ese *estar en el misterio* del que va a hablar Homero Manzi, no solamente un lenguaje sino un modo de realizar el mundo en una Buenos Aires en la que siempre es de noche:

Con mis amigos Cobián y el Malevo Muñoz (Carlos de la Púa) acostumbrábamos a frecuentar las cantinas calabresas del Abasto. Una noche nos hallábamos comiendo en «Il Vero Ferrari», Cobián –sobrio en fritangas y pródigo en el vino–, un bistec; yo, unos maccaroni a la Príncipe di Napoli, y el vate (por el Malevo Muñoz), que era sumamente glotón (quizá por el alto porcentaje de colesterol de su último análisis), unos explosivos braccioloni. El Malevo, no pudiendo con su genio, ponderando su condimentado manjar con exaltada imagen nos dijo: «Y pensar que habiendo estas maravillas hay giles que se amasijan por una mina» (De la Púa, 1995).

«Cuando la avalancha químicamente rea parecía definitivamente derrotada por la idiotez cosmopolita de la urbe y la falta absoluta de química orillera» (De la Púa, 1995), entonces llegan palabras propias, de Carlos de la Púa, de Pascual Contursi, de Celedonio Flores, una manera de dar cauce a los valores respetados en el lenguaje de los bardos populares.

La noche, compadre, se ha ido a baraja
y pinta la guía del sol en el cielo.
La luna es la bruja fulera que raja
y el sol, una rubia que se suelta el pelo.[6]

Celedonio Flores era boxeador

Celedonio Flores era boxeador. Fue casi campeón argentino de peso pluma en 1923, porque perdió la final con Mario Reilly. Cuando no se vendaba las manos para calzarse los guantes, escribía; cuando no era el Kid Cele que repartía puñetazos, era el Negro Cele que apuntaba versos. Publicó dos libros, *Chapaleando barro* y *Cuando pasa el organito*. Admiraba a Rubén Darío y a Evaristo Carriego, era poeta con olor a linimento y filósofo para algunos, porque veía de noche, como las lechuzas, cuando los contrarios se funden. Celedonio es el que refugia al tango en el lunfardo.

Su familia se muda del centro a la vera del Maldonado, en Villa Crespo. En la calle se hizo boxeador y poeta. Estudió música en el conservatorio y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Hasta que en 1914 se presenta a un concurso literario organizado por el diario *Última Hora* y gana el primer premio. Y allí define su lugar en el mundo.

6. *Gorriones*. Autor: Celedonio Flores. Año: 1922.

Se te embroca desde lejos, pelandruna abacanada,
que has nacido en la miseria de un convento de arrabal…
Porque hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada,
la manera de sentarte, de mirar, de estar parada
o ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal.
Ese cuerpo que hoy te marca los compases tentadores
del canyengue de algún tango en los brazos de algún gil,
mientras triunfa tu silueta y tu traje de colores,
entre el humo de los puros y el champán de Armenonville.

Son macanas, no fue un guapo haragán ni prepotente
ni un cafisho de averías el que al vicio te largó…
Vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente…
¡berretines de bacana que tenías en la mente
desde el día que un magnate cajetilla te afiló!

Ahora vas con los otarios a pasarla de bacana
a un lujoso reservado del Petit o del Julien,
y tu vieja, ¡pobre vieja! lava toda la semana
pa' poder parar la olla, con pobreza franciscana,
en el triste conventillo alumbrado a querosén.

Yo recuerdo, no tenías casi nada que ponerte,
hoy usas ajuar de seda con rositas rococó,
¡me revienta tu presencia… pagaría por no verte…
si hasta el nombre te han cambiado como has cambiado de suerte:
ya no sos mi Margarita, ahora te llaman Margot![7]

Carlos Gardel escuchó los versos de *Por la pinta* y le propuso al Negro Cele cambiarle el nombre para poder grabarlo, no sin antes dudar de su autoría. Celedonio apenas tenía 18 años cuando lo compuso y 20 cuando Gardel pidió conocerlo para preguntarle: «Che pibe, ¿quién te hizo esos versos, tu tío?». Y el tango fue *Margot*, Gardel lo dejó lacrado, como a todos los tangos que cantó, y Celedonio cobró la fortuna de 5 pesos:

A esa edad en que se hacen versos, ensayé los míos. Quise escribirlos delicados, sutiles, finos…, pero había grandes contras en ese camino. ¿Cómo te ibas a tirar contra Amado Nervo o Rubén Darío? El naipe no daba pa' tanto, hermano. Entonces, un día que estaba bien seco, en uno de esos días en que uno sueña con la lotería sin tener un billete, me abrí de aquella parada elegante y escribí *Margot* (Flores, 1951).

7. *Margot (Por la pinta)*. Autor: Celedonio Flores. Año: 1914.

Después vinieron *Mano a mano, La mariposa, Apronte, Audacia, El bulín de la calle Ayacucho* y *Pa' lo que te va durar.*

En todos el lunfardo es la arcilla sobre la que está modelado el pensamiento, cerca de la crítica social, de la denuncia, pero no para hacer del tango una canción de protesta sino para demarcar territorio, para hablar de la simulación y del engaño, para decir que la identidad se mantiene a pesar de la vergüenza de llamarse Margarita y no Margot, que eso que somos aparece siempre, como las raíces oscuras debajo del cabello platinado. .

Nosotros cantamos con nuestra miseria
el himno a los libres del verso sonoro
sin tenerle envidia al canto de histeria
del pobre canario de la jaula de oro.[8]

Es una poesía de advertencia, a veces moralizante, que previene y en muchos casos muestra los efectos que produce el no ser quién se es, el trastocar la identidad por la ilusión de ser otro. Ésa es la *hybris*, el exceso al que conduce la ilusión de estar por encima de la propia condición: se va la vida en aprontes y en partidas, no se llega. Y el castigo es siempre el mismo: volver a ser quien se es, después de haber gastado la vida inútilmente por andar a contramano.

Son los años veinte, cuando los hijos de inmigrantes y las clases populares descubren el champaña, el francés, el *smoking*, la posibilidad de salir del conventillo y ya no tener que ir al baño con sobretodo y paraguas. La imagen que encarna estas aspiraciones es la de Gardel, bello, sonriente, del Abasto pobre al centro, el piso alfombrado, el Ford, y en el Ford la mina.

Me han contado, y perdoname que te increpe de este modo,
que la vas de partenaire en no sé qué bataclán,
que has rodao como potrillo que lo pechan en el codo,
engrupida bien debute por la charla de un bacán.
Yo no manyo francamente lo que es ser la partenaire
aunque digan que soy bruto y atrasado... ¡Qué querés!
No debe ser nada bueno si hay que andar con todo al aire
y en vez de batirlo en criollo te lo baten en francés.[9]

8. *Gorriones.* Autor: Celedonio Flores. Año: 1922.
9. *Audacia.* Autor: Celedonio Flores. Año: 1926.

Ser pobre tiene riesgos, parece decir Celedonio Flores en sus tangos, como en *Pan*, en *Perro* o en *Sentencia*. Por eso escribe filosofía en el lenguaje que se habla cerca del río, para que la advertencia sea directa, inteligible al oído de los habitantes del arrabal. Ser pobre tiene riesgos, piensa, pero peor que ser pobre es la ilusión de dejar de serlo, peor que la vida austera es el desengaño:

> Escribo para los hombres modestos, para los que no saben nada, para los que leen deletreando dificultosamente, los que llevan las mangas del saco lustrosas por las carpetas de las timbas, las maderas de los escritorios y los estaños de los boliches. Para la pobre modista que en el rigor del invierno cubre con un tapado de transparente algodón el vestido del pasado verano, para la pobre fabriquerita de mi suburbio, para el vigilante de facción en la más apartada calleja arrabalera, para el carrero, el canillita y el malandrín... (Flores, 1965).

Sin el lunfardo, decíamos, el amor del que habla el tango canción podría ser escrito incluso por un contador. A Celedonio Flores los versos se los dicta la musa Mistonga[10] que es otra distinta de la musa de Mastronardi o de Enrique Banchs. Y él anota sus poemas junto a los de Delmira Agustini, a los de Gabriela Mistral, a los de D'Annunzio, siempre en un mismo cuaderno, un cuaderno de contabilidad que encontró tirado en una calle del norte una tarde, escrito con debe y haber, los versos de Delmira entre asientos contables, entre números, un libro de registros contables seguramente arrojado por una mujer de la vida que, esa tarde, hacía el amor con un contador.

La confesión: Enrique Santos Discépolo

Soy una canción desesperada,
que grita su dolor y su traición[11]

Y por qué toda la poesía

«¿Y por qué toda la poesía y toda esta vida no se unen al fin?», se pregunta Luis Alberto Spinetta en su inédita *Mundo Arjo*. Dos caras de la misma cosa: por un lado, la vida íntima, el andar de todos los días, lo

10. «La que nada sabe de los caballeros de acción en las lides de los cintazos, pero sabe casos de jugarse enteros un par de malevos a prueba de hachazos» (De la Púa, 1995).

11. *Canción desesperada*. Autor: Enrique Santos Discépolo. Año: 1945.



ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO

cotidiano, el caminar silente y a veces la rutina, despertar, llevar el tiempo a cuestas, someterse al destino sin forcejear y después esperar el sueño, imperceptible; por otro lado, el revés de la vida íntima, el rostro público que se expone frente a otro: la necesidad de decir, de expresar, de ser poeta o escritor, el estar atrapado por el mundo y lanzarse a explicarlo con pretensión de verdad. Dos intensidades de la existencia: una la que se lleva puertas adentro; otra, la de la obra, que se vuelve ajena a su autor, se independiza y se hace de los otros. Y entonces, «¿cómo salvar esta distancia, cómo lograr que vida y verdad se entiendan, dejando la vida el espacio para la verdad y entrando la verdad en la misma vida, transformándola hasta donde sea preciso, sin humillación?» (Zambrano, 1988).

Se abre una nueva dimensión literaria: las cartas, las autobiografías, las confesiones, el diario íntimo, los papeles privados sirven para ver el revés de una obra, la vida íntima de aquel que decidió exponerse en letras, una primera persona que dice a gritos lo que le pasa, que lo hace público como era pública su obra. Una carta de amor de Hegel, si la hubiera, podría decirnos mucho más acerca de la verdad de lo que nos dice toda su obra. La vida cotidiana de un autor aparece y se pone en juego en la verdad de su escritura y entonces es posible interpretar su

palabra a partir de aquellos rasgos más íntimos, de aquellas marcas que nos dan una encarnadura muy eficaz para comprender el sentido de una obra, que nos acercan más a la verdad, porque está expuesta la verdad de su existencia. El escritor respira a través de su obra, una porción de sí mismo está escrita en un verso del poema, y en cada nueva expresión, un poco o mucho de su vida íntima se pone en juego cuando la dualidad de oficio y vida privada se disuelve.

No es posible interpretar toda la literatura de este modo, no todos los autores son desesperados por la verdad. La escritura fría y razonada, la que ordena sistemáticamente el mundo, o aquella poesía que se propone como un juego estéril con la belleza, como una pura conjunción de palabras armónicas, difícilmente resulten confesionales, nada de lo personal está en juego. Exponer la propia verdad en la verdad de la obra exige abrir una grieta en la escritura por donde han de filtrarse no sólo el lado amable de una existencia singular sino además las propias miserias, las pequeñas perversiones de todos los días, las partes oscuras y el fracaso, con el riesgo de convertir a la obra en una forma de humillación personal expuesta a todos. Las cartas de Vincent Van Gogh a su hermano Theo o las confesiones de Rousseau pueden ser leídas como un tratado sobre la verdad o como la exposición del rincón más miserable de una vida. O la escritura de Antonin Artaud puede volverse un manual de su dolorosa locura y no el anverso existencial de su poesía.

Por ello, el que sale a escribirse en primera persona asume el peligro de exponerse entero, sin mediación, abre la puerta de su cuarto y se muestra, desnudo, en su vida íntima. Cuando la mirada del mundo sólo pide tinta, él a cambio le arroja vida. La verdad de la existencia cotidiana y de la propia obra reunidas; confesión que busca la redención como finalidad, que es palabra con sentido útil, desesperada, porque se quiere ser otro, diferente del que se es.

Enrique Santos Discépolo escribe

Enrique Santos Discépolo escribe para el hombre común: las letras dicen la vida cotidiana del hombre medio, la de aquel que todos los días está obligado por la rutina, aguafuertes escritas en tiempo de tango que hacen de la vida privada –privada de vida–, un lugar de polifonía de sentido y reflexión.

Es la época en la que Buenos Aires necesita escribir sus costumbres, sus hábitos. Roberto Arlt lo hace desde las páginas del diario *El Mundo*: allí aparecen el hombre medio, el que desayuna todas las mañanas en la

lechería, que busca trabajo en el diario y no lo encuentra; un cruce amoroso de miradas en el colectivo; el canastero y el vigilante. Buenos Aires se retrata a sí misma, su vida cotidiana adquiere dimensión literaria. El hombre de todos los días es materia para el relato, su ropa, su manera de hablar, todo queda expuesto en letras de molde y da cuenta de una identidad urbana que ya no es la multiplicidad de costumbres traídas del extranjero por los inmigrantes sino el modo como Buenos Aires va a fundar sus relaciones. Hasta el mínimo detalle es visto con esta lente de aumento, con la intención de mostrarnos a nosotros mismos que aquella pluralidad de voces que a principios de siglo ocupaba las calles de la ciudad se fue convirtiendo en un estilo propio. Lo que el tango significaba como expresión del sincretismo cultural de una sociedad nueva, a partir de los años treinta se expande en otras direcciones. El hombre medio es el hijo del inmigrante que habla con acento italiano o español puertas adentro, pero que en la calle tiene el mismo idioma que los otros, la misma forma de vincularse y de fundar sentido, los mismos problemas, las mismas ambiciones y, en muchos casos, la misma pobreza.

Las *Aguafuertes* de Arlt, *La cabeza de Goliath* de Martínez Estrada o los tangos de Enrique Santos Discépolo son la expresión de una sociedad ya conformada que necesita mirarse a sí misma para definirse, que busca en la vida cotidiana las claves para fundar su identidad. Cuando hay rutinas que se repiten todos los días y pueden describirse, entonces hay sociedad. Si la esposa le pregunta al esposo: *¿sacaste la basura?*, hay matrimonio; si el esposo le pregunta a la esposa: *¿hiciste el puré?*, hay familia; si Roberto Arlt se pregunta desde el diario *El Mundo* sobre el almacenero de la esquina, hay sociedad civil; si Enrique Santos Discépolo escribe: *¿te creés que al mundo lo arreglás vos?… ¡Qué vachaché! Hoy ya murió el criterio…*,[12] hay un destino común que es necesario comenzar a pensar.

El origen del tango es siempre la calle, dice Discépolo. «Por eso voy por la ciudad tratando de entrar en su alma, imaginando en mi sensibilidad lo que ese hombre o esa muchacha que pasan quisieran escuchar, lo que cantarían en un momento feliz o doloroso de sus vidas» (Galasso, 1988). Sobre la sensibilidad de Discépolo se tallan las pasiones del hombre común, y él escribe para ellos, revelando el fondo oculto tras la vida cotidiana, el mismo que él tiene a flor de piel, un dramatismo que está todos los días presente a pesar de la costumbre de repetir los mismos gestos inocuos. Debajo del dinero duerme la pregunta por los valores de la sociedad; detrás de los tamangos rajados por tanto yirar, la indife-

12. *Que vachaché*. Autor: Enrique Santos Discépolo. Año: 1926.

rencia del mundo; detrás de *Chorra* o *Malevaje*, la vanidad del hombre común que es necesario disolver.

Por ello, la mirada habitual que se ha formado sobre Discépolo, a partir de las letras de sus tangos, es la de un hombre angustiado que padece el dolor de existir, y sus canciones son una especie de manual de filosofía existencialista escrita con tono popular. Y lo que él está escribiendo es que apenas se rasca la cáscara de la vida, la pregunta por el sentido de las cosas emerge de inmediato, no perdona. Como un arqueólogo que busca debajo de capas sedimentarias, debajo de los archivos de la vida cotidiana, el principio que funda los días, con un pico y un martillo, Discépolo golpea sobre la piel del hombre común de Buenos Aires para hacerle decir lo que está por debajo. El valor y el significado de la vida diaria esconde una intensidad que no deja de mostrarse: es el hombre que todas las mañanas se afeita, que a la misma hora cumple con el ritual de enjabonar su cara con la brocha, tomar su navaja y rasurarse, y que lo hace casi automáticamente, sin pensar. Pero un día, ese mismo hombre rutinario le encuentra otro sentido a ese gesto vacío a fuerza de repetirse. Cuando se mira al espejo, ve sus ojos y su cara llena de jabón, y en sus ojos, la grieta, la desesperación que se hace pregunta por el sentido de la vida; así, de repente, sin anuncios ostentosos, sin que nada lo haya motivado.

Ése es Discépolo, el que hace de una mañana de jueves, en el baño y con la brocha de afeitar en la mano, de una mañana cualquiera, un problema de existencia, ese tipo de pregunta tan incómoda que uno prefiere no formularse jamás en primera persona. Por eso el tango de Discépolo es un tango escrito para ser dicho y cantado en el baño, lugar íntimo y cotidiano por excelencia, frente al espejo, que parece devolver una cara diferente todos los días, como si ignorara que uno es un nombre, un oficio, una familia. Ese espejo del baño, que sólo uno mira, no devuelve nada de eso, ni la familia ni el oficio ni el nombre. Nada. Sólo refleja una mirada escrutadora, ávida, incómoda: ¿tiene sentido esto que estoy haciendo, tiene algún sentido levantarme, trabajar, tener hijos, escribir, tener amigos, tiene sentido, si el mundo marcha a contramano, si la ilusión se desvanece a cada rato, si a «Dios se lo vende por monedas»? ¿Tiene sentido todo esto? Claro, escrito en un libro de filosofía existencialista, el tema es objeto de estudio, de interpretación, de disección intelectual. Pero Discépolo lo sitúa en una mañana de jueves, mientras la cara está llena de jabón como todos los días, mientras la esposa le repite al marido que no salpique de jabón el espejo, el mismo espejo que muestra los ojos de un hombre desesperado, una mañana de jueves. Esto es lo que trae Discépolo. El drama en el baño, una mañana, cuando «el gesto de

lo cotidiano se rompe», cuando del fondo de la pileta del baño parece salir una voz que insiste con la misma pregunta: ¿para qué? Discépolo es Schopenhauer en Buenos Aires, dice Carlos de la Púa, «el gran buceador de almas, que supo sumergirse a fondo en cada tipo y volver a la superficie con una imagen feliz que lo catalogaba definitivamente» (Pujol, 1997).

Enrique Santos Discépolo fue un hombre comprometido con su época. Anarquista en un primer momento, luego peronista, lo que hace interesante su escritura es que vuelve al tango un puñal que atraviesa la vida privada del hombre común y del letrado. Expresa en un lenguaje cotidiano el fondo profundo de cualquier existencia. En un verso lunfardo, de conventillo, en un verso de la vida de todos los días expone los abismos del ser. El hombre común, el que está en una mesa de café siente, en *Cafetín de Buenos Aires*, que se entrega sin luchar, toda una situación existencial que describe Albert Camus en *El extranjero*, y que Discépolo escribe desde el estaño de un bar.

Adquiere fama con un tango de 1928, *Esta noche me emborracho*. Lo va a presentar al Teatro Porteño, en una obra donde actuaba y cantaba Azucena Maizani, convencido de que su composición era buena y sería aceptada. Comienza a cantarlo, nervioso, la voz un poco temblorosa, los dedos flacos y dubitativos sobre el piano. Nadie le presta atención, ni Azucena, ni el resto de los artistas ni ninguno de los productores que estaban en ese momento en el teatro. Entonces, allá en el fondo, al lado de la cortina del escenario y sin que nadie la vea, una bataclana se pone a llorar. Nadie lo advierte salvo Discépolo, que clava sus ojos en la mujer que está llorando, desconocida para él, y a quien a partir de entonces le cantará.

Sola, fané, descangayada,
la vi esta madrugada salir del cabaret…
chueca, vestida de pebeta,
teñida y coqueteando su desnudez.

Sabemos que *Esta noche me emborracho* muestra a un hombre que se ve a sí mismo a través del paso del tiempo, ve el amor que ha sentido por una bataclana, un amor que lo ha dejado marcado para siempre, y ve, en definitiva, cómo el tiempo se ensaña y transforma en un desecho lo que amamos.

Azucena Maizani, después de escucharlo nuevamente, lo incorpora a su repertorio y lo canta en la obra. Desde entonces Discépolo, de algún modo, siempre le cantó a una bataclana.

Al componer decía que buscaba las palabras, que a veces se le fugaban, como si su poesía exigiese una métrica perfecta para poder decirse. Por eso siempre andaba con una hoja arrugada en el bolsillo de su saco, y muchas veces, en medio de una conversación cualquiera, en la cocina de su casa, en la mesa de un bar o en un aeropuerto, escribía aquella palabra que andaba buscando hacía tiempo, y que parecía escapársele.

Sabemos de *Mordisquito*, que sobre el final de su vida hacía una filosofía de la vida cotidiana en la radio, un monólogo de tono crítico hacia los opositores al gobierno de Perón, reuniendo en una palabra vertiginosa la poesía con la realidad política, la reflexión y el sentir popular:

> Treinta y siete noches te hablé, treinta y siete noches en que te lo dije todo y vos no entendiste nada. Mejor dicho, no es que no me entendiste. No quisiste entender, que eso es peor. Pero te hablé treinta y siete noches y creo que ésa fue la embarrada. Yo debía haberte hablado treinta y siete días, siempre de día. La almohada es un elemento muy valioso en la vida de la gente, pero la almohada sola, entendés, sin la noche. La almohada y la noche juntas son un peligro tremendo para la gente que como vos acuña desesperanzada la idea de una rehabilitación que no puede llegarle, que no debe llegarle porque sería la desgracia de todos. ¿Entendés? Porque la noche es terrible. Porque a muchos como vos le da una idea deforme de la realidad y porque el insomnio tiene la virtud de transformar en razonables las cosas más injustas (Galasso, 1988).

Por entonces la grieta de verdad que su vida iba abriendo en los tangos se hizo demasiado grande, él mismo era la canción, la poesía y la vida iban desdibujando sus límites, se iban reuniendo sobre su cuero flaco.

Tal vez sea el tango *Secreto* el que exprese más cabalmente la debilidad de la vida cotidiana, porque allí Discépolo no habla de sí mismo sino de una historia de amor oculto que le sucede a un amigo y de cómo la desesperación es capaz de arrebatar el sentido de la vida al hombre más común de todos, al más seguro. Y aunque el amor oculto no es el suyo, Discépolo vive la historia en la amistad y la escribe, porque los tangos siempre se relacionan con lo que le pasa. No es como Homero Manzi, que, si bien en muchos tangos habla de sus amores, de sus fracasos y pérdidas, construye una poesía más ligada al ensueño que al mundo. La poesía de Discépolo utiliza las situaciones del mundo para decir, de un modo retórico, los ensueños.

Secreto habla de un hombre común, que lleva una vida sin sobresaltos, ordenada, con dos hijos. Este hombre, del que no sabemos el nombre, asistía todos los días a las tertulias de café junto con Discépolo y otros de la misma raza pero, en lugar de seguir camino con ellos rumbo al cabaret, volvía a su casa temprano, no tanto por los reclamos de su esposa

sino por el pudor de lo que fuera a pensar ella si él llegaba tarde. Nada tenía este hombre para ocultar. Amó a su mujer y vivió siempre con ella. Hasta que un día se enamoró de otra, inconveniente, bataclana, y, como son las pasiones de esquina, ésta dejó una hendija abierta para que el amor filtrara hasta los huesos, como el agua o el viento.

Quién sos, que no puedo salvarme,
muñeca maldita, castigo de Dios...
ventarrón que desgaja en su furia un ayer
de ternuras, de hogar y de fe...
Por vos se ha cambiado mi vida,
sagrada y sencilla como una oración,
en un bárbaro horror de problemas,
que atora mis venas y enturbia mi honor.

Un amor oculto. Discépolo cuenta la historia de un hombre incapaz de soportar la vivencia de una pasión secreta y la tormenta de la traición sobre sus espaldas. Sabiendo de la desesperación de su amigo, decide visitarlo en la casa. La esposa, que nada sabe de la locura amorosa que padece su marido, acompaña a Discépolo hasta la puerta del escritorio y lo invita a pasar. Ella se retira, Discépolo entra y allí encuentra a su amigo muy deprimido, con un revólver en la mano y decidido a suicidarse.

Resuelto a borrar con un tiro
tu sombra maldita que ya es obsesión,
he buscado en mi noche un rincón pa' morir...

Discépolo le habla, él no lo escucha, sólo puede llorar y hablar del dolor que siente porque su vida ya no tiene sentido, y vuelve a poner el revólver sobre su sien. Discépolo se abalanza sobre él, rápido y flaco, se tira por encima del escritorio y caen al piso. Mientras forcejea, en medio de la lucha por salvar la vida de su amigo, escucha que detrás de la puerta la esposa está poniendo naftalina en los rincones para combatir las polillas. Una situación absolutamente cotidiana en medio de una tragedia. Nada más cotidiano que la naftalina. La lucha continúa, su amigo se resiste a que le quite el arma, está decidido a matarse, y Discépolo, débil y chiquito como era, saca fuerzas vaya a saber uno de dónde y de un golpe le arrebata el revólver. Una vez con el arma en la mano y para evitar que su amigo se la quite, sale corriendo y se tropieza con las bolitas de naftalina, rueda más de cinco metros y cae junto a los pies de la esposa de su amigo que, atónita y sin entender qué sucede, se queda mirándolo. Entonces Discépolo se pone de pie, arregla su saco y, saludándola cortésmente, se retira de la casa.

Al final el hombre no se suicida, *porque el arma se afloja en traición.* Y no es por sus dos hijos, ni por su familia que no se mata. Elige quedarse para no olvidar, para seguir recordando ese enorme amor por una mujer tan inconveniente, que una tarde cualquiera corrió de lugar los muebles de su vida.

Sobre el final de su vida Discépolo padeció el desprecio de muchos. Se dice que hasta cruzaban de vereda para no saludarlo. Entonces decide dejarse morir, en el living de su casa, con una mirada de espanto, porque a su dolor de vivir se le sumaba el dolor de los otros, porque su drama existencial estaba unido al destino de las causas populares: «como si fuera un dolor mío, el hambre de los otros, la injusticia de los postergados… y la tristeza infinita de vivir en la tierra que lo ofrece todo, para que los más no tengan nada…» (Galasso, 1988). Muere en diciembre de 1951, unos meses antes que Eva Perón.

El tango fue y es verdaderamente popular con Discépolo. Tal vez sea este modo de reunir la vida del hombre común con el fondo oculto de las cosas lo que sus tangos hayan querido contar.

Siempre le escribió a una bataclana, y posiblemente haya sido éste el drama de su vida cotidiana: que a esa bataclana, nunca se le escapó una lágrima.

Sobre el mármol helado, migas de medialuna
y una mujer absurda que come en un rincón.
Tu musa está sangrando y ella se desayuna…[13]

El amor y la patria: Homero Manzi

Cuarenta cartones pintados
con palos de ensueño, de engaño y amor.
La vida es un mazo marcado,
baraja los naipes la mano de Dios.[14]

Homero Manzi escribe

Homero Manzi escribe una definición de sí mismo en su *Milonga del 900.* En la primera línea se anticipa entero y esboza su mirada del mundo:

13. *Discepolín.* Autor: Homero Manzi. Año: 1951.

14. *Monte criollo.* Autor: Homero Manzi. Año: 1935.



HOMERO MANZI

«Me gusta lo desparejo y no voy por la vereda». Escribe en verso, abriendo la puerta a una milonga que resume todo lo que es Manzi: la filiación política, el caminar por debajo de donde caminan los otros, el dolor del amor, siempre oculto, siempre íntimo, la refundación de la milonga, que pasa del campo a la ciudad, con la misma tristeza y la misma melancolía aunque con otra geografía sonora. Manzi reúne lo social y la intimidad, habla del presente de manera inactual, es un poeta popular con palabras elegantes.

En el tango Homero es la conjunción, la «y», aquel que continuamente está reuniendo lo que parece destinado a permanecer separado. Reunión sin síntesis, ésa parece ser la condición. Sobre sus espaldas, Homero acarrea la revolución política y la desdicha del alma humana en el dolor del amor. Él las reúne, pero exige ambas cosas, no es posible una sin otra. En política no hay Perón sin Yrigoyen, los dos se demandan, se requieren. Manzi anuncia la necesidad del tránsito, de la «y», funda FORJA, que se inicia con la afiliación obligatoria al radicalismo y termina disolviéndose, conscientemente, con la llegada del pueblo a la Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1945. FORJA es la expresión de la mediación, el

puente que liga lo popular de Yrigoyen y de Perón, un anuncio de que en la reunión está el sentido.

No sólo reúne en política, también en la poesía: Jorge Luis Borges llega hasta Arturo Jauretche de la mano de Manzi, para que prologue uno de sus libros. El ultraísmo de *Martín Fierro* se cuela en un tango –*Viejo ciego*– cuya música es obra del hijo de un anarquista (Cátulo Castillo), una expresión popular con elementos de la cultura «culta», la luz del bodegón con crespones de humo, lo que podría haber escrito Nicolás Olivari para un número de *Martín Fierro*, o el mismo Borges en *Fervor de Buenos Aires*. Esta vez la palabra se hace música popular, la historia de un violinista que toca en un rincón cualquiera de Buenos Aires, seguramente en el sur, cerca del Riachuelo, que nada sabe de ensayos ni de radiografías.

El día que no se oiga la voz de tu instrumento
cuando dejes los huesos debajo del portal,
los bardos jubilados sin falsos sentimientos
con una canzonetta te harán el funeral.[15]

Manzi es mezcla, amalgama, su esencia misma lo lleva de un lado a otro, de Santiago del Estero a Pompeya, de la revista *Radiolandia* a Evaristo Carriego y García Lorca, de Lugones al cine de *La guerra gaucha*, de la alegría del negro en el candombe al candombe que canta el dolor de ser negro. La intimidad del alma y el afuera de la política, la revolución de uno y a la vez la revolución de muchos. ¿Cómo conciliar esto en un solo cuerpo?

Manzi no escribe poesía social ni metafísica de la vida cotidiana. En su actividad política no se refugia en los poetas y en las letras de sus tangos no hay rencor ni clases ni utopías. Como si el arte y el compromiso social fuesen esferas separadas, mitades que nunca encastran, así como no es posible encontrar el paisaje de Añatuya en las calles de Pompeya. Manzi no escribe ni *Cambalache* de Discépolo, ni *Al mundo le falta un tornillo* de Cadícamo, pero conoce la cárcel por enfrentar el cambalache que es la Argentina de la mano del dictador José Félix Uriburu.

«Lo que ha salvado a este país es la actitud del cocoliche, el gaita, el tano y el turco, que en lugar de proponerse un arquetipo traído de allá, se propuso un arquetipo nuestro, el gaucho o el compadrito, sublimándonos, en él y en sus hijos, la idea de país» (Lescano, 1974). Así cuenta

15. *Viejo ciego*. Autor: Homero Manzi. Año: 1925.

Jauretche lo que le enseñaba Homero Manzi en los momentos en que pensaban una nueva realidad para la Argentina.

Allí está Manzi. Él, que es mezcla, cree que la esperanza tiene varios colores, no uno; que la mixtura da identidad, que no es necesaria la unidad para ser, y que es posible que la dispersión genere un nuevo modo.

El padre de Homero es zapatero en el barrio de Boedo, y de allí parte con su familia a buscar un nuevo horizonte en Añatuya, un pequeño pueblo de Santiago del Estero, en el corazón del Chaco santiagueño, una ciudad inventada alrededor de un vagón de tren descarrilado. Y allí nace Homero. Vaya Dios a saber por qué lo llamaron así.

¿Dónde se sentía mejor Manzi –le preguntan a Sebastián Piana–, en Buenos Aires o en Santiago? «En Buenos Aires. No creo que haya tenido una fuerza, un afuera del terruño para él. Es lógico que evoque las cosas lindas y nostálgicas de donde se ha nacido y vivido... Pero por su forma de ser, era un hombre de la ciudad, no podía... No era un Juan Carlos Dávalos ni Horacio Quiroga» (Real, 1985).

Manzi vive un poco en Añatuya y otro poco en Buenos Aires, donde tropieza con el puerto, que esconde en su prepotencia el olvido al que está sometido el interior. Un poco aquí y otro allá, y trae la voz de los que están olvidados en el norte, a la polis de intelectuales que es la Capital. En 1935 pronuncia su discurso en FORJA, preguntándose por el destino de los olvidados del Chaco santiagueño y, con ellos, por el destino de todo un país:

> Cuando el alcohol había despertado la angustia en el alma del actual pueblo santiagueño, un grupo de ellos, alrededor de una guitarra, entonó una vidala. Una vidala cuya música triste se apretó en mi corazón como una garra y cuya letra repetía estas desoladas palabras: «pobre nosotros, qué vamos a hacer». Ésta es la canción de un pueblo olvidado por la ciudad y aplastado por el progreso. De un hombre que no es dueño de la tierra que pisa, corrido por el código del refrescado doctor Vélez Sársfield cuya estatua abollaremos algún día. De un hombre que no es dueño de su trabajo a pesar de la letra de la Constitución. De un hombre que no es dueño de su salud. Que no es dueño de sus hijos. Que no es dueño de su conciencia y que ante la realidad implacable que nada le deja, no encuentra más alivio que cantar en el dolor de una vidala ese grito apretado que debiera sonar en nuestro oído como desolada protesta, pobres de nosotros, ¿qué vamos a hacer? (Ford, 1971).

A los 8 años, ya en Buenos Aires, ve a Hipólito Yrigoyen, con los ojos del que camina por la selva: como si la selva del pueblo arrastrara el carruaje donde Yrigoyen es aclamado presidente, una galera sin caballos porque la misma gente los ha soltado para ser ella quien lleve a

destino a ese hombre serio en cuyo rostro se ve reflejada la voluntad popular.

La imagen de un Yrigoyen popular siembra en Manzi, de modo definitivo, su forma de entender la política: no importa la figura sino la devoción del pueblo que lo arrastra, que lo lleva, una marea humana que se interpone a cualquier vocación de poder y de gloria, que quiere conducir el carruaje del que gobierna. La idea de representación está invertida: es el pueblo el que dirige la marcha. Manzi cree que es el pueblo el revolucionario, no sus representantes.

Comienza a militar en el radicalismo, estudia Derecho y es representante en la Federación Universitaria de Buenos Aires. Todo hasta 1930, cuando cae preso a manos del fascismo argentino de turno.

Y otra vez Homero Manzi revela la mezcla de la que está hecho, cuando en el encierro político habla de amor: «Hace tres días que no te veo, pero te llevo en el recuerdo como una compañía inmejorable... Pobre vasquita, te has quedado sola, tan sola como yo... El destino es sabio. Nuestro cariño necesitaba probarse en un obstáculo tan grande. La prueba es ésta. Lejos uno del otro por primera vez, aprendamos a querernos mejor, o por lo menos a probar nuestro amor... ¿Estás muy triste?» (Salas, 2001). La soledad tiene el rostro de los enamorados, el que esconde la intimidad, y no la respuesta del preso político.

Escribe con Sebastián Piana *Milonga del 900* y *Milonga sentimental*; ya es un juglar del pueblo, lo graba Gardel, está con José Razzano y con González Castillo y con Cátulo Castillo; sabe de la noche, del amor que en ella se esconde, y del día, cuando la lucha social cobra sentido porque entonces se ve la pobreza.

Le dijo una tarde a Jauretche: «Arturo, tengo dos caminos: hacerme hombre de letras o hacer letras para los hombres».

Entonces funda una raza extraña para el tango, junto con José González Castillo, con Cátulo, con Discépolo, la misma raza de la que está hecho Homero Expósito, de la que estaría hecho Roberto Arlt si hubiese escrito algún tango.

Escribe *Manoblanca*, inmortaliza una esquina, Centenera y Tabaré, y es nada más que la descripción de un personaje de Buenos Aires, el carrerito del Once, una poesía mínima, que describe en tono íntimo el modo como circula la sangre porteña, arriba de una chata flamante, así, sin ambigüedad, pasa la vida de Buenos Aires, mientras Homero sueña otra vez con los ojos aquellos.

La raza es la que decide hacer poesía de lo popular, en lugar de simplemente describir. Pero, ¿qué es un poeta popular? ¿Es posible semejante sincretismo?

Escribe Homero en *Línea*, en 1948:

> Alguna vez, alguien que sea dueño de fuerzas geniales tendrá que realizar el ensayo de la influencia de lo popular en el destino de nuestra América, para recién entonces poder tener nosotros la noción admirativa de lo que somos.
>
> Esta pobre América, que tenía su cultura y que estaba realizando tal vez en dorado fracaso, su propia historia, y a la que de pronto, iluminados almirantes, reyes ecuménicos, sabios cardenales, duros guerreros y empecinados catequistas ordenaron: ¡Cambia tu piel, viste esa ropa, ama a este Dios, danza esta música, vive esta historia!
>
> Nuestra pobre América, que comenzó a correr en una pista desconocida, detrás de metas ajenas y cargando quince siglos de desventajas.
>
> Nuestra pobre América, que comenzó a tallar el cuerpo de Cristo cuando ya miles y miles de manos afiebradas por el arte y por la fe, habían perfeccionado la tarea en experiencias luminosas.
>
> Nuestra pobre América, que comenzó a rezar cuando ya eran prehistoria los viejos testamentos y cuando los evangelios ya habían escrito su mensaje; cuando Homero había enhebrado su largo rosario de versos, y cuando el Dante había cumplido su divino viaje...
>
> Nuestra pobre América a la que parecía no corresponderle otro destino que el de la imitación irredenta [...].
>
> ¿Para qué nuestra música, nuestros dioses, nuestras telas, nuestra ciencia, nuestro vino?
>
> Todo lo que cruzaba el mar era mejor y, cuando no teníamos salvación, apareció lo popular para salvarnos. Instituto del pueblo, creación del pueblo, tenacidad del pueblo.
>
> Lo popular no comparó lo malo con lo bueno. Hacía lo malo y, cuando lo hacía, creaba el gusto necesario como para no rechazar su propia factura y, ciegamente, inconscientemente, estoicamente, prestó su aceptación a lo que venía de sí mismo y su repudio heroico a lo que venía desde lejos.
>
> Mientras tanto lo antipopular, es decir lo oculto, es decir lo perfecto, rechazando todo lo propio y aceptando todo lo ajeno, trataba esa esperanza de ser, que es el destino triunfador de América.
>
> Por eso yo, ante ese drama de ser hombre del mundo, de ser hombre de América, de ser hombre argentino, me he impuesto la tarea de amar todo lo que nace del pueblo, todo lo que llega al pueblo, todo lo que escucha el pueblo (Alen Lescano, 1974).

Así escribe Homero Manzi para delimitar su territorio, para fijar su posición, porque el tango y la política, mitades que no se tocan en su obra, se reúnen en el mismo lugar, encima de la misma ola, la que arrastra a Yrigoyen y su carruaje, la que invade la plaza en 1945, la que baila en carnaval y ama, en una tarde de cine, a Zully Moreno o a Amelia Bence.

Manzi refugia su prosa en el cine, en *La guerra gaucha*, en *Escuela de campeones*, en *Pobre mi madre querida*, en *El último payador*. Y allí, ahora en

la pantalla, imagina otra historia para la patria, la que no fue contada y que él tampoco alcanza a contar porque la muerte se lo lleva antes. Escribe el himno como debería ser dicho, *Oíd, mortales*, la canción patria convertida en guión para el celuloide y situada en un tiempo imposible: imagina el alma de San Martín frente al pueblo sufriente, presidiendo un congreso de patriotas un 25 de Mayo. Un niño le dice a Sarmiento que ha muerto de hambre y de frío en el banco de la escuela; un obrero enfrenta a Manuel Belgrano, para decirle que debajo de su bandera de amor se esconden los explotadores; un gaucho le explica a Güemes que el sacrificio que hicieron fue inútil, que los gauchos del norte no tienen tierra para sembrar porque fueron expropiadas. San Martín suspende los festejos de la revolución y camina junto a un periodista por los arrabales, por las fábricas, por el interior. Miseria, eso ve San Martín, miseria y dominación. La década del cuarenta es eso, es el hijo del periodista que muere asesinado porque su padre piensa diferente.

Y es el pueblo que se subleva, que vuelve a la Plaza de Mayo el 17 de octubre, y allí, escribe Manzi, «allí veremos a los auténticos descamisados de la patria enarbolando sin el nombre de Perón, las leyendas de sus lemas y de sus conquistas sociales».

Ya lo habían expulsado de la universidad por defender la causa de los estudiantes. Lo echan del Partido Radical por entrevistarse con Perón, por creerlo peronista.

Porque sus correligionarios no leen esto que escribe Manzi ni escuchan sus tangos, ni entienden que haya amado a Yrigoyen, que no le importa el nombre sino el pueblo que camina, el que vio junto a la carroza presidencial y que ahora ve en la Plaza de Mayo, los pies sucios en la plaza, el olor de los desposeídos.

Le preguntan a Borges si le gusta la *Milonga del 900*. Es muy buena, responde. «Me ha sucedido discutir con alguien si la expresión *"Soy hombre de Leandro Alem"* aludía al más reciente nombre del Paseo de Julio, o a la condición radical del parlante» (citado en Salas, 2001).

Evidentemente se trata de la segunda acepción. Además Homero Manzi, autor de la letra, era entonces fervoroso radical yrigoyenista.

Y Borges responde como Borges: «Sí, pero después, antes de morir, fue peronista» (Salas, 2001).

Impugnación definitiva por parte de la elite «culta», que no entiende que para Homero Manzi no es cuestión de nombres sino de identidad. «No soy ni oficialista ni opositor, soy revolucionario», dice por radio a quien quiera escucharlo.

Mientras tanto la otra mitad sigue escribiendo la poesía del suburbio, la que se escucha en la radio en la que antes hablaba de la revolución:

- Fue lo que empezó una vez, lo que después dejó de ser… (*Desde el alma*)
- El último organito irá de puerta en puerta, hasta encontrar la casa de la vecina muerta, de la vecina aquella que se olvidó de amar. (*El último organito*)
- Luna, lluvia de tu harina iluminada, cubre de tristeza el corazón. (*Luna*)
- La vida es un mazo marcado, baraja los naipes la mano de Dios. (*Monte criollo*)
- Fue porque sí que de pronto no supimos pensar que es más fácil renegar y partir que vivir sin olvidar. (*Romance de barrio*)

El tango lo gana, lo lleva a encontrar un refugio para su cuerpo, cansado de tanta lucha. Escribe el amor cuando conoce a Nelly Omar y la hace *Malena*, pero él no se atreve y ella tampoco. Un amor de esos que se escriben a distancia, con encuentros furtivos en los que se habla de la imposibilidad de estar juntos. Él está casado y piensa en Acho, su hijo; ella, recién separada, sabe que no es conveniente estar con otro hombre hasta que no finalicen los trámites judiciales. Mientras tanto ella canta y él escribe:

Ella vino una tarde
y era triste fantasma de silencio y de canción…
Mi paso la siguió por cien caminos
y un día mi fatiga la alcanzó.[16]

Se queja nuestro ayer…
Se queja con un tono de abandono
que recuerda con dolor la noche del adiós…
La noche que encendimos de reproches
y el amor pasó.[17]

Fuimos, *Solamente ella*, *Después*, *Torrente* y al fin *Tu desprecio*, poco antes de morir, todos dedicados a Nelly Omar.

En la Navidad de 1946 él llegó hasta la casa de ella y tal vez ella lo esperaba para decirle que lo amaba, que el amor no sabe cobijar el miedo, que lo vuelve despedida, desencuentro. Él le dijo que tenía cáncer, que iba a pelear. «Entonces ya no hubo tiempo de pensar en nosotros, lo único importante para mí era que él mejorara» (citado en Salas, 2001).

«Ya cuando estaba internado en el sanatorio donde lo operaron más de una vez, el doctor Raúl Matera, que estaba al tanto de todo, para evitarle cualquier disgusto porque alguien de la familia pudiera verme,

16. *Solamente ella*. Autor: Homero Manzi. Año: 1944.
17. *Torrente*. Autor: Homero Manzi. Año: 1944.

me citaba por ejemplo a las cuatro de la madrugada, para que nos encontráramos un rato en algún momento en que no había nadie con él» (Salas, 2001).

La lucha y el amor, las mitades de Homero, son las razones que utilizó el otro Homero, el griego, para escribir su epopeya y poder fundar el Olimpo.

Manzi escribe su propia oración fúnebre en dos poemas. En *El último viaje de Quiroga*, donde habla de la lucha y la valentía del caudillo:

La gente lo previene y él no les hace caso
y piensa mientras muerde su labio sin bigote
No han nacido los machos que me salgan al paso
ni se templó la daga que me corte el cogote.[18]

Y en *Definiciones para esperar mi muerte*, la intimidad de Homero, el miedo, uno y otro lado de sí mismo, la marcha y la soledad; en fin, la vida que pierde y el paisaje final de los desesperados, entregados de dolor a la demencia.

Estoy lleno de voces y de colores,
unas veces recogidos en el sonambulismo de la marcha.
Otras, inventados tras mi propia soledad.

Le dijo al Gordo Troilo que estaba enfermo y el Gordo se murió un poco esa tarde. Escribió *Sur, Che bandoneón, El último organito*, lo mejor de sí mismo.

Oración fúnebre: John William Cooke[19]

Oración fúnebre: John William Cooke, diputado peronista por la Capital Federal, leyó esta oración de despedida en la Cámara de Diputados de la Nación el 10 de mayo de 1951, como homenaje a Homero Manzi, una semana después de su muerte.

Sr. Presidente (Héctor J. Cámpora): Tiene la palabra el señor diputado por la Capital.

Sr. J. W. Cooke: Señor presidente: a veces esta cámara, por vía de sus homenajes, evoca la memoria de los altos espíritus que con su firme mano y su

18. *El último viaje de Quiroga* (poema). Autor: Homero Manzi. Año: 1951.
19. *Libro de sesiones de la Cámara de Diputados de la Nación*. 10 de mayo de 1951.

decidido tesón permitieron a la patria hallar los caminos que desde el fondo secreto de la eternidad el Altísimo le había señalado. Pero muchas veces también esta cámara rinde su respetuoso homenaje a los espíritus menores, soldados que batallan impávidos la campaña de la vida, sin esperar otra recompensa ni otra paga que la justa.

Homero Manzi, el poeta recientemente fallecido, fue uno de esos hombres. Su pasión del pueblo lo volvió sin cesar a su fuente, y en ella enraizó su arte con la cálida verdad que exprimía del mundo palpitante que lo rodeaba.

Como ciudadano, a través de un hondo fervor argentino, puso al servicio de sus ideales, una militancia de entereza y talento. Como ser humano reafirmó en cada uno de sus actos esa altísima verdad –siempre sabida y siempre olvidada– de que sólo a través del amor y la solidaridad puede salvarse este mundo que, al violar cada día todos los valores morales, se carga también cada día con las promesas de la esterilidad y la muerte irremediables.

Poeta de la palabra y la imagen, se mantuvo firme en el cultivo de las tradiciones que canta el pueblo.

El arte, como resultado final de una larga, compleja y depuradora serie de procesos espirituales, se asienta en lo más hondo del paisaje físico que circunda al creador. La obra de arte sólo existe y perdura cuando entre el creador y el suelo que lo sostiene se mantiene vivo un nexo comunicante, en forma tal que en la obra de arte se hagan patentes las virtudes de la tierra original.

Manzi volcó su talento poético en el tono menor de la milonga y el tango. Buenos Aires creó el tango, que lo representa con parte de su grandeza y con el reflejo de sus vicios. Ya podrán las investigaciones musicológicas y coreográficas rastrear los obscuros gérmenes que le dieron vida, pero la verdad es que constituye una expresión característica que tipifica a un mundo de extramuros –paisaje crepuscular entre el campo y la ciudad– donde se mantienen vivas algunas formas de lo argentino.

Manzi sabía que en el desprecio de las clases dirigentes por el tango había animadversación –y tal vez remordimiento– de quienes eran culpables de las causas económico-sociales que dieron nacimiento a ese fondo de pobreza y desamparo que anida en el cantar de la metrópoli.

Cantó en el tango la poesía de la clase humilde, a la que casi un siglo de dominio de la oligarquía había convertido en una desheredada a la que sólo se la convocaba teórica y esporádicamente para legalizar la continuidad de los poderes económicos en el manejo de los comandos del país.

Como era un auténtico creador –es decir, que aprendía por intuición lo que la masa conocía por instinto– comprendía que por encima del escepticismo, que era sólo el despecho de no ver llegada la oportunidad de hacer cumplir sus imperativos, el hombre argentino mantenía la perennidad de sus altos valores: el sentido del tiempo, el sentido del espacio, el sentido de lo telúrico, reflejados en las características que configuran lo más noble del alma argentina: el sentido de la igualdad, la fe en el porvenir, el culto al coraje, el elogio de la amistad, el pundonor criollo.

Todo eso nos lo dijo Manzi. No necesitó para ello hacer concesiones a lo guarango ni a lo baratamente sensiblero. No tuvo actitud de mojigatería ante

el lunfardo, pero prescindió de él porque era otro su lenguaje. No trató tampoco, por vía de su cultura, de llevar la canción popular por el cauce muerto del culturalismo academizante. Se limitó, sencillamente, a escribir con esa fluidez que emanaba de su inspiración fresca y de su destreza eximia.

A la dignidad de la forma añadió la dignidad del tema. El tango y la milonga se prestan para que se despeñen por el terreno de lo vulgar –y a veces de lo innoble– quienes carecen de capacidad y vuelo. Manzi reaccionó contra ese tango desteñido y decadente, relato monocorde de derrotas sufridas por hombres plañideros a manos de bellezas infieles. Por el contrario, cantó el tango y la milonga de lo nuestro con acento viril: «Otros se quejan cantando, yo canto por no llorar», nos dice en uno de sus versos. Cantó a Buenos Aires con sus calles bordeadas de árboles umbrosos, sus patios abiertos en malvones y jazmines para darle entrada al cielo, sus arrabales rosados con calles que a veces parece que son la simple prolongación de la pampa, y sus ocasos transitados por muchachas melancólicas y varones de ley:

Esquina de barrio porteño,
te pintan los muros, la luna y el sol,
te lloran las lluvias de invierno
en las acuarelas de mi evocación.

Expresó con clara fuerza poética todo lo que encierra de belleza la magia de ese paisaje, que ya había cantado Carriego en tono menor, y que Borges esculpió en formas diamantinas que superan lo local para darle significado universal. En sus palabras se refleja la visión fugaz y eterna de los atardeceres sombreando lentamente el sosiego de los arrabales:

San Juan y Boedo antiguo y todo el cielo,
Pompeya y más allá la inundación...

En los versos de Manzi todos los movimientos del alma conservan esa auténtica y natural violencia que permite aquilatar lo perentorio y auténtico de su obra. A la mujer que le arrebató la muerte, la puede evocar con esta ternura y sencillez:

Llegabas por el sendero,
delantal y trenzas sueltas...
Castigo me dio tu mano,
pero más dolió tu ausencia.

Cuando es el infortunio amoroso la causa de su pena, se queja con acento varonil, sin notas de abyecta sumisión hacia la mujer que no lo amó. Dice su canto:

Milonga para que nunca
la canten en tu balcón...

No sé pa' qué me la nombran
si no la puedo olvidar.

También la cultura del país tiene otra deuda con Manzi. Aportó al cine argentino el soplo vivificador de su talento y de su empuje, frente a la mediocridad desoladora de este cine nacional que se ha pasado su vida pidiendo protección oficial y que, ahora que la tiene, nada hace por levantar el nivel artístico de la producción; cine que se limita a orientarse por los cauces hedonísticos de las ganancias rápidas a costa de la cultura del pueblo. Manzi le dio un sentido y permitió que se trasvasase a imágenes inolvidables *La guerra gaucha*, de Lugones, o se nos contase el drama tremendo de la *Pampa bárbara*, conflicto entre la soledad del hombre y la soledad de la pampa, captado para siempre en el asombro de nuestras pupilas.

Desdeñó el pintoresquismo, todo aquello que es mera forma, que sirve para esconder lo íntimo, lo real, lo auténtico.

Se adentró en lo que tienen de hondo y de auténtico la tierra y el hombre argentino, comprendiendo que, debajo de aquello que ven los ojos frívolos, hay entrañados panoramas físicos y anímicos que constituyen la esencia de la tierra argentina, hecha de ventura y de dramas, de esfuerzos amargos y triunfos jubilosos.

Militaba en nuestro movimiento, es cierto, pero no queremos en este instante de emoción reivindicar, en límites partidistas, lo que es dolor colectivo lanceado por el recuerdo.

Entre él y el país que tanto amó queda tendido el puente de sus poemas, que han de batallar con el tiempo su perención y su olvido.

Nosotros, con palabras de Borges a otro poeta, también prematuramente fallecido, decimos nuestra frustración y nuestra impotencia ante su muerte:

Que sabrá oponer nuestra voz
a lo confirmado por la disolución, la lágrima, el mármol.

Señor presidente: la muerte, la vieja capitana de Baudelaire, ha levantado nuevamente sus anclas llevándose a un hombre noble y justo hacia la comarca de las sombras. Nos deja sólo su recuerdo. En la congoja de los días, las músicas nos evocarán las músicas, los paisajes harán resurgir los paisajes, y la voz del poeta seguirá trayendo paz y tristeza a nuestras vigilias.

Yo termino este tributo de respeto a su memoria con sus propias palabras, trenzadas en cuerdas de cien guitarras:

Con un silencio de potros,
la pampa lo despidió.

El tiempo: Enrique Cadícamo y Cátulo Castillo

Los años con su marca de vitriolo
gritaron la verdad de aquel espejo:
junaba su perfil y estaba viejo,
miraba alrededor y estaba solo.[20]

Porque su música es ritmo

Porque su música es ritmo, el tango es un modo de decir el tiempo. El bailarín necesita marcar cada paso bajo una métrica definida. El *tempo* del mundo debe ser parejo para que los cuerpos que bailan puedan cumplir con el ritual amoroso de encontrarse en la pista, seducirse, evitarse, para después iniciar nuevamente el camino, con la ilusión de un encuentro íntimo, siempre.

Las orquestas se definen por el modo de marcar cada tiempo del compás, desde el llamado *marcato*, donde el ritmo parece la marcha de un tren expreso con final abrupto (las orquestas de la guardia vieja o la de D'Arienzo en la guardia nueva), hasta el extremo de arrastrar lo que llega del pasado en una síncopa, donde se escucha una masa de sonidos que tarda en definirse y que al fin se expresa (*La yumba* de Osvaldo Pugliese).

Y porque es tiempo es 2 x 4, como popularmente se conoce el tango (aunque en términos estrictamente musicales el tango es 4 x 4), porque es una forma estética del tiempo, un ritmo, la manera como Buenos Aires se escribe regularmente en una partitura.

Paradójicamente, en las formaciones clásicas de nuestras orquestas de tango no existen instrumentos de percusión. El piano, que cumplió ese rol durante muchos años, fue compartiendo su lugar con otros instrumentos que vieron su función principal alterada y tuvieron que disponerse a realizar una base rítmica: los golpes en la caja del bandoneón y el sonido del aire que produce su *fueye* cuando respira rítmicamente sobre las piernas de sus ejecutantes; el movimiento de raspar las cuerdas de los violines sin producir melodía; el arrastre sobre las cuerdas más graves de la mano izquierda de la guitarra; y, principalmente, el contrabajo, que se dispone como sostén rítmico además de melódico, marcando el compás junto con la mano izquierda del piano.

20. *El último cafiolo*. Autor: Cátulo Castillo. Año: 1965.

La música del tango, entonces, dice un tiempo que inventa y que a la vez realiza. Su ser es temporalidad, su existencia no *está* en el tiempo sino que *es* tiempo. De algún modo se podría decir que Buenos Aires se temporaliza en el tango, construye la dimensión de un pasado y la posibilidad de su futuro a partir de su presente. Buenos Aires se inscribe como ser que respira, que porta un cuerpo, que define un discurso y una forma de ver, que edifica su memoria en el mismo hacer de su música, en el presente de su música. El tango no representa a Buenos Aires, no es la música de Buenos Aires sino la ciudad misma, su mixtura, que se dice en infinitos idiomas que confluyen en uno solo, mezcla que se abre a todo lo que llega desde afuera y desde adentro, que respira en la diversidad y hace de ella su ser. De la mano de Schopenhauer, en el tango no encontramos la imitación de una esencia del mundo, no refleja a Buenos Aires sino que lo hace, es la esencia interior, el *en sí*. «La música nos pinta las innumerables formas de los deseos humanos y expresa también su cumplimiento» (Schopenhauer, 1987), es puro tiempo sin espacio. Por ello el Buenos Aires del tango no es una cartografía urbana ni una forma de definir su espacialidad sino una secuencia, un ritmo en la respiración, una marca del tiempo que la hace ser. Así, las cuatro estaciones que escribe Ástor Piazzolla no son una copia de las sensaciones que producen en el habitante de la ciudad. El otoño porteño, por ejemplo, no es la imitación de la tristeza, del dolor o del gris de la gente y de los edificios. El otoño está sucediendo ahí, la tristeza es ahí, el dolor del otoño se inventa en el bandoneón que ejecuta su cadencia sobre un ritmo machacante. No hay otoño en Buenos Aires sin el tema de Piazzolla.

Por ello la música ocupa un lugar aristocrático entre las artes, porque no necesita del mundo para representarlo sino que lo inventa. En este sentido, el tango no necesita a Buenos Aires sino que lo crea, lo hace ser, y el modo de hacerlo, el único modo en el que la existencia se realiza, es fundando el tiempo.

El tango canción tiene, para muchos oídos, un tono nostálgico constitutivo, que remite siempre a un pasado extraviado, que habla siempre de lo que ya no está, de un amor que se ha perdido, de un amigo que ha muerto, de un Buenos Aires olvidado, de una esquina que cambió. Sus letras están atravesadas por el carácter temporal de su música, y describen lo que fue porque en la pérdida se hace patente la mano del tiempo y, con ello, la condición finita de toda existencia. El presente es evanescente, todo tiende a disolverse y el único modo de mantener la plenitud de las cosas es sellándolas en el pasado. Allí no se modifican: el recuerdo está cerrado al vacío, el aire no lo envejece ni lo pudre.

Como en la música, el tango canción es un modo de decir el tiempo, una pregunta que interroga sobre el ser de las cosas en el tiempo, sobre el amor, la ilusión, la juventud, la dicha, la ciudad, todo lo que está expuesto a que el tiempo caprichosamente se lo lleve y lo haga dejar de ser lo que en algún momento fue.

A diferencia de otros autores, Enrique Cadícamo y Cátulo Castillo son músicos antes que poetas del tango. Aunque trascienden a partir de la palabra escrita, sus versos están dirigidos a develar el misterio del tiempo, a explicar en el lenguaje de las palabras la esencia del devenir, lo inexorable de la condición finita de los hombres o de las cosas.

Ambos son los escritores que elige el tango para reunir la letra y la música alrededor del tiempo, sabiendo que «amoldar las palabras a la música es un esfuerzo por hablar en un lenguaje que no es el suyo» (Schopenhauer, 1987). Por eso escriben música además de poesías, como si cada tanto tuvieran que llegar hasta la esencia misma del tiempo para poder después decirla en palabras. Cadícamo compone la música de *Tres amigos, Por las calles de la vida, El cuarteador*, entre otros tangos, bajo el seudónimo de Rosendo Luna. Por su parte, Cátulo Castillo tiene su ritual de iniciación con el tango en *Organito de la tarde*, con el que en 1924 gana el tercer premio del concurso organizado por Max Glucksman, tango al que posteriormente José González Castillo, su padre, le pondrá letra.

Los dos, también, encauzan su escritura por vías ajenas a las letras del tango. Cátulo Castillo escribe una novela (*Amalio Reyes, un hombre*) y la historia de Gardel (*Tiempo Gardel*). Cadícamo, por su parte, escribe una biografía (*El misterioso Juan Carlos Cobián*) y una historia del tango (*Historia del tango en París*). Ambos escriben sobre el teatro nacional y también poesías lunfardas. Enrique Cadícamo y Cátulo Castillo son dos desesperados de la palabra, dos rehenes que no paran de escribir. Tal vez sus obras sean de las más prolíficas como autores de tangos, valses y milongas: Cadícamo tiene más de 300, Cátulo más de 180. Pero acaso el haber sido el complemento poético de dos grandes músicos sea aquello que los reúne en la senda del tiempo: Enrique Cadícamo es la línea poética de Juan Carlos Cobián; Cátulo Castillo es el autor de letras de tango que más grabó Aníbal Troilo. Cadícamo creía que el tiempo es de estatura enorme y se dice en las teclas del piano; Cátulo lo creía gordo y angelical.

Hay quienes escriben literatura porque no pueden ser músicos. Hay otros que tienen el capricho de escribir en palabras para develarle a la música su secreto. Cadícamo y Cátulo son de esta especie, dos que se aventuran, cada uno a su modo, a mostrar la mayúscula del Tiempo, ese río que tanto desvelaba a aquel príncipe griego llamado Heráclito, sabiendo que la palabra es inexacta siempre, que aunque se tiña de be-



ENRIQUE CADÍCAMO

lleza o de nostalgia, aunque sea la síntesis perfecta, nunca va a ser posible encerrar todo el cauce del río en un verso.

Para Enrique Cadícamo

Para Enrique Cadícamo el tiempo es una abstracción que duele, y precisamente aquí reside su paradoja: aun siendo inaprensible y abstracto provoca heridas. Por ello, la manera que elige Cadícamo para desnudar su condición no es a través del recuerdo o la recuperación de un pasado que ha dejado de ser sino la idea de una forma pura a la que necesariamente va a tener que someterse el orden del mundo.

Sólo quien ve en el tiempo la forma final de todo lo que acontece puede escribir en estos términos su primera letra de tango:

Pensá, pobre pebeta, papa, papusa,
que tu belleza un día se esfumará,
y que, como todas las flores que se marchitan,
tus locas ilusiones se morirán...

Triunfás porque sos apenas embrión de carne cansada
y porque tu carcajada es dulce modulación.

Cuando implacables, los años, te inyecten sus amarguras...
ya verás que tus locuras fueron pompas de jabón.

Cadícamo tiene 24 años cuando escribe *Pompas* y decide ofrecérselo al pianista Roberto Emilio Goyeneche con el fin de que éste le componga la música. Es una de las tantas noches de cabaret, pero esta vez Cadícamo va con un papel doblado en su bolsillo, con su primera letra para un tango, con una poesía que esconde la expresión de alguien al que el tiempo lastima. Goyeneche tocaba por entonces en el «Café Iglesias» de la calle Corrientes y no conocía a Cadícamo como letrista sino como un parroquiano más del cabaret.

La juventud es el embrión de una carne que el tiempo va a marchitar, eso es lo que lee Roberto Goyeneche, apenas veintipico de años él también, lee que los años son implacables, una sentencia contra la que no se puede luchar. Ni siquiera las ilusiones logran detener su estocada. Todo se esfuma, primero la belleza, luego la carcajada, al fin la vida. Así piensa el músico mientras mastica entre los dientes la letra y despliega sobre el piano una melodía triste, que se repite como un río que vuelve y vuelve una y otra vez. Le escribe una introducción, prueba la métrica de los versos con su melodía, pero «embrión de carne cansada» apenas si le entra. Va a ser necesario forzarlo un poco, lo imagina a Gardel cantándolo y piensa que va a estar bien, la palabra «embrión» va entrar apretada, rara para un verso de tango, piensa Goyeneche, pero va a entrar.

Roberto Goyeneche ya había compuesto varios tangos, había sido pianista de la orquesta de Julio De Caro, de aquella primera gran orquesta con más de veinte músicos. Su *Pobre vieja* había sido grabado por Gardel, acompañaba al Cachafaz y sabía entonces del tiempo que es la música del tango, del ritmo que se debe mantener fijo como los segundos del reloj, para que así las piernas de los bailarines se crucen. Pero esta letra de Cadícamo le hablaba personalmente a él, le decía que todo es tan efímero como pompas de jabón. Compuso entonces la música y se la mostró a Gardel, que la estrenó unos días después en el teatro Astral. Pero jamás pudo escucharlo, porque Goyeneche murió de una «extraña dolencia» un mes más tarde. Extraña dolencia que es el tiempo, habrá pensado Cadícamo, cuando decidió cambiarle el nombre a su tango, reemplazando el necrológico *Pompas* por *Pompas de jabón*.

La corriente arrastra, escribe en *Che papusa, oí*, irrefrenable es el tiempo que todo lo lleva, como el viento que empuja con destino de descarte y que la garúa vuelve todavía más doloroso, más cruel. Como la mujer aquella que el tiempo dejó a un costado, olvidada, sin novio. En los títulos *Sea breve, Hoy es tarde, Tango de ayer, El que atrasó el reloj, Cien años,*

el tiempo siempre establece una amarra fija sobre la que envejecen los amores, los cuerpos, los sueños. La otra cara del recuerdo es la espera, pero todas las pasiones aparecen adjetivadas por el tiempo, que ilumina de manera breve, ínfima, y que, como el presente, inaprensible, vuelve todo al pasado, como la luz de un fósforo que se apaga, que dura poco y apenas si permite ver en el instante lo que está destinado a morir. La vida es humo que se va, el amor, la risa, el llanto, el ayer, el recuerdo, todo es humo.

En *Barajando recuerdos* o en *La casita de mis viejos* también la poesía de Cadícamo está signada por esta obsesión por el tiempo:

Vuelvo más viejo, la vida me ha cambiado…
en mi cabeza un poco de plata me ha dejado.[21]

Aquí la vida es tiempo que deja huellas, una abstracción que tiñe de plata el cabello. Pero no es que el blanco del pelo denuncie el paso de los años, no se trata de mirarnos al espejo y pensar cómo pasa el tiempo, sino que las canas nos dicen que somos una temporalidad, que somos tiempo antes que nada, que sobre nuestro cuerpo, aquello que es pura abstracción para el pensamiento se hace posible. Entonces el cuerpo, las grietas en la piel y el cabello plateado, son un pretexto para que la temporalidad se haga presente en el mundo, cruel, porque nada, ni la ilusión ni el amor ni la amistad, es capaz de detenerlo. La vida no es otra cosa que tiempo, devenir, pasaje, cambio, el río de Heráclito que fluye, irreversible, sobre el cuerpo. Somos el río, modernamente hecho máquina, la fabulosa máquina que inventó la modernidad cuando proyectó nuevamente al hombre:

Me siento triste y viejo y pienso, si pudiera
romperle las agujas, la vida es un reloj.[22]

Por fin, 1942. Allí, de la mano del poeta francés Paul Géraldy, Cadícamo puede escribir la síntesis del tiempo, un verso que parece dejar sellado para siempre el devenir, que reúne en una misma línea lo que fue, lo que es y lo que será. Es el año en que la guerra desata su devastadora furia sobre toda Europa, en el que la crueldad se hace piel y olor a muerte.

21. *La casita de mis viejos*. Autor: Enrique Cadícamo. Año: 1932.
22. *Barajando recuerdos*. Autor: Enrique Cadícamo. Año: 1936.

El tiempo, esa vieja cuestión filosófica del pensamiento occidental que encontró una transitoria tregua en la metafísica cristiana; el tiempo, decíamos, vuelve a aparecer otra vez en escena. Europa se ve obligada a pensar la temporalidad del hombre a partir de las guerras. Es que no se trata sólo de una lucha entre ejércitos, todo el continente es el campo de batalla. Los viejos valores de la metafísica, la idea de una vida que puede suspender el tiempo presente en función de un ideal futuro, de un porvenir, ya no tiene lugar en el pensamiento. La guerra es la peste: la muerte llega en cualquier momento, de cualquier lado, está a la vuelta de la esquina. Por lo tanto, no es posible pensar la propia existencia bajo la luz de lo que vendrá sino que, de la clásica tríada de pasado, presente y futuro, sólo existe el instante, el aquí y ahora. El tiempo se sintetiza; la guerra obliga al hombre a ser consciente de su finitud. No hay tiempo, lo que no se vive hoy tal vez no se viva nunca. Es el dominio del instante, la unidad del pasado y del futuro en la vivencia actual.

Y aunque la Argentina esté lejos del horror, las dos guerras fueron motivo de preocupación para una sociedad como la de Buenos Aires, con mayoría de inmigrantes europeos. Son muchos los hombres que vuelven al viejo continente para pelear por su país de origen y no regresan más. Cadícamo cuenta en sus memorias que iba con su padre al cine porque éste, que era italiano, quería ver las imágenes informativas que allí se proyectaban sobre la guerra, no por curiosidad sino por adhesión patriótica a su querida Italia. La muerte se ve en las pantallas, en el vacío que queda en la familia, en aquellos que llegan escapando del horror, en los titulares de los diarios, en la incertidumbre sobre el destino de un hermano o de un tío que quedaron en Europa, y se comenta en las mesas de los bares, en las casas durante la cena. En una sociedad europea como era la de Buenos Aires, la guerra no está ausente.

Lo que nos importa aquí es que la guerra acelera una reflexión sobre el tiempo porque vuelve al hombre consciente de su finitud; el tiempo necesita ser explicado porque de ese modo se explica la vida.

Enrique Cadícamo lee los versos de Paul Geraldy y se deja llevar por ellos (Manus, 2003). «Así es que vas a entrar en mi pasado / y he de verte en la calle desde lejos», dice el poeta en *Despedida*. A través de la influencia del poeta francés, le llega todo el drama de la finitud puesto en el amor. Aquella obsesión por el tiempo, por una abstracción que sin embargo duele en el cuerpo, se hace síntesis definitiva en un tango.

Una noche el Gordo Troilo le lleva a Cadícamo la grabación de Osvaldo Fresedo de un tango olvidado compuesto por Juan Carlos Cobián veinte años antes, para que Cadícamo le escriba una letra. Se trata de

Los dopados. Troilo creía que era sólo instrumental pero en realidad ya tenía compuesta una letra y había sido grabado por Roberto Díaz en 1924. Cadícamo no lo conocía, lo escuchó y, entonces el Tiempo se hizo poema en su mano, y él, Cadícamo, una excusa para que el Tiempo se escriba. Él mismo es escrito por aquella obsesión que primero lo hizo músico y después músico de las palabras.

Los dopados tenía una introducción y dos partes, justo lo que el Tiempo necesita para decirse. Entonces, y rompiendo con los moldes de los tangos de esa época, el Tiempo le hace decir a Cadícamo en *Los mareados* sus tres partes, el pasado, el presente y el futuro, cada uno con una melodía diferente. Se apropia de la introducción y le pone letra. El tango queda extraño, con tres partes, a la manera de los tangos de la guardia vieja. Porque era una necesidad del Tiempo mismo que cada parte se convirtiera en un decir de sus tres modos.

Primero el pasado, lo que fue, porque el amor se conjuga en pretérito. Él la ve encendida, pero ya no está con ella, es sólo el recuerdo.

Rara… / como encendida / te hallé bebiendo / linda y fatal…
Bebías / y en el fragor del champán, / loca, reías por no llorar…
Pena / me dio encontrarte / pues al mirarte / yo vi brillar
tus ojos / con un eléctrico ardor / tus bellos ojos / que tanto adoré…

Entonces la encuentra, el presente se dice a sí mismo en el alcohol, donde los dos se reúnen, para después ser cada uno. Nada tiene importancia, ni las penas ni el reencuentro, nada. El instante está vacío, arrastra todo, es puro, y el amor es una grieta embriagada de la que el mundo entero se ríe. Es esta noche, ahora, mientras nos vemos, todo en tono mayor, como es el presente, abierto, infinito de posibilidades.

Esta noche, amiga mía, / el alcohol nos ha embriagado…
¡Qué importa que se rían / y nos llamen los mareados!
Cada cual tiene sus penas / y nosotros las tenemos…
Esta noche beberemos / porque ya no volveremos a vernos más…

Al fin el Tiempo encuentra su forma en la palabra, cuando debe hacerse futuro, en el límite entre el instante y lo que ha de venir, allí escribe su frase de síntesis, la que unifica sus tres dimensiones en una sola expresión: «*Hoy vas a entrar en mi pasado*» es la conjugación imposible, desde el presente una acción es proyectada al futuro y reenviada a la vez hacia el pasado, todo el río contenido en una caja, el devenir detenido en el verso.

Hoy vas a entrar en mi pasado, / en el pasado de mi vida...
Tres cosas lleva mi alma herida: / amor... pesar... dolor...
Hoy vas a entrar en mi pasad o/ y hoy nuevas sendas tomaremos...
¡Qué grande ha sido nuestro amor!... / Y, sin embargo, ¡ay!, mirá lo que quedó...

A Enrique Cadícamo lo escribe el Tiempo en *Los mareados* y después lo hace siglo. Nació en 1900 y casi alcanzó a vivir 100 años (murió el 3 de diciembre de 1999), casi «cien tajos» sobre su «tronco añoso». Como un ombú, dio sombra al desafío, y el viento, esa imagen móvil del tiempo, le fue trayendo y llevando sus hojas: *Garúa, Rubí, Nostalgias, Ave de paso, Madame Ivonne, Vieja recova, Nieblas del Riachuelo.* Hasta que un día, mareado y cuando andaba por la mitad de su vida, no esperó a morir y él mismo, en *Los mareados,* se hizo tiempo.

En la biblioteca de Cátulo Castillo

En la biblioteca de Cátulo Castillo es muy posible que hubiera, junto a sus libros de astrología y mitología, un libro de poemas persas escrito por Mamad Shamsuddín, a quien apodaban Hafiz. Allí, el poeta cuenta la siguiente leyenda sufí:

> Dios hizo una estatua de barro. Moldeó el barro a su semejanza. Quería insuflar alma a esta estatua. Pero el alma no se dejaba atrapar. Pues reside en su naturaleza el deseo de ser volátil y libre. No quiere estar limitada ni atada. El cuerpo es una prisión y el alma no quiere entrar en esa prisión. Entonces Dios pidió a sus ángeles que tocaran música. Y al tocar los ángeles, el alma se sintió extasiada. Quería experimentar la música de un modo más directo y claro, y por eso entró al cuerpo. La gente dice que el alma, al escuchar esta canción, entró al cuerpo. Pero en realidad el alma misma es la canción.

Como en los mitos, donde las formas primeras de las cosas, realizadas por las manos divinas, están hechas de polvo y agua, para Cátulo Castillo con ese mismo material está hecho todo el pasado. Claro que el barro no está solo sino que necesita, como en el mito persa, buscar una canción que le dé vida.

Cátulo escribe a Buenos Aires en tiempo pasado y busca en su canción, en el tango, el aliento de la divinidad que lo haga música. Imagina a Dios bailando en el segundo patio de un conventillo del Abasto, tangueando, pisando el suelo que no tiene baldosas y es de tierra, creyendo como en aquel mito persa que la música es el origen de la creación, que un Dios que tanguea es un Dios que está creando, dando el ánima, hecha de sonidos, a los hombres.



CÁTULO CASTILLO

Con la misma obsesión que padece Cadícamo, para Cátulo el tiempo es pasado y este pasado es de barro. Sus tangos escriben un Buenos Aires de arcilla, más real, que se esconde debajo de esa nueva epidermis que es el empedrado, *«el barro que amarra tantas cosas que se van»*, el del arrabal, capaz de sublevarse ante la prepotencia de la nueva ciudad, la de la velocidad y la luz.

Pero, a diferencia de Cadícamo, Cátulo Castillo no se contenta con hacer del tiempo un acertijo de abstracciones al que es necesario escribir en versos para encontrarle su grieta de dolor. No: si todo es fugaz, si el tiempo altera las cosas que son reales, entonces es necesario volver la mirada hacia el fundamento, los ojos deben situarse en el pasado para volver a traerlo, para que reviva en las voces que ahora están dormidas, en el piano, en el caserón, en el amor que se fue y que espera que «vuelva otra mañana por las calles del adiós». El tango no traiciona, porque es la melodía del alma, el alma misma –como aquella leyenda sufí–, que hace siempre las preguntas que al tiempo presente le incomodan: «*¿Tras de qué sueño volaron?, ¿En que estrellas andarán?, ¿Por qué nadie me llama a la mesa de ayer? ¿Te acordás, hermano, de las tibias noches sobre las veredas?, ¿Dónde está el aljibe, dónde están tus patios, dónde están tus rejas?*».

Cátulo pregunta por el pasado, el que vio su padre, José González Castillo, el tiempo del Génesis del tango, donde el barro estaba antes del pecado de olvidar y todas las preguntas se resumen en una sola: «*¿Quién robó el arrabal?*», ¿quién mordió la manzana y transformó a la vida en errancia que duele, que sólo el alcohol, siempre el alcohol, es capaz de anestesiar?

Entonces escribe la última imagen de aquel paraíso, *El último café, La última curda, La última página, El último cafiolo, El último farol*, todos títulos que quieren dejar sellado el peldaño final antes del salto. Ver lo que fue para traerlo nuevamente, sabiendo que es imposible. Y allí el alcohol, que permite cantar como antes, que al menos alienta la ilusión de volver a estar en otro tiempo, el del pasado que es de barro, aquel tiempo primario que reúne en una misma geografía al café, a los amigos, a Barquina, a Pepe y al Viejo, a su propio padre, el del anarquismo y la moral de antes, el farol de la cantina del viejo Don Giovanni, el patio y el bulín bacán.Y si el bandoneón rezonga es porque se arrastra del ayer al hoy y tiene el castigo divino de seguir tocando aquella canción que el Dios sufí escondió, en el tiempo primordial, en las entrañas de su estatua de barro.

El día en que nació Cátulo Castillo llovía. La tierra de la casa de la calle Boedo se hacía fango, mientras la partera trabajaba con su madre y su padre José caminaba por la sala, de aquí para allá, *silbando*, nervioso. Fue cuando lo escuchó llorar que entró en el cuarto, y pensando en Bakunin y Kropotkin decidió su nombre. Lo tomó, todavía sucio, de los brazos de su madre, y fue rumbo al patio de atrás, ahí donde tangueaba Dios en otro tango y en otro patio. Y entonces lo puso boca arriba sobre su manaza derecha y el recién nacido, de cara al cielo, se bañó con la lluvia fría de invierno, mientras su padre rezaba una oración contra el Estado, y decía «¡te bautizo Descanso Dominical González Castillo!», sabiendo que jamás irían a aceptar ese nombre y que al fin se llamaría Catulo Ovidio. Catulo así, sin tilde, como aquellos romanos que escribieron y que también fueron libres. La lluvia mojó la tierra y al niño, los dos la misma cosa, la misma lucha, la misma tierra que ensucia los pies de la costurerita cuando va camino al taller, la tierra de la esquina y del barrio, con color de «*barro mi pelo y mi pena*», escribe Cátulo, el color de barro de las calles que es el color de la piel de los que ocuparon la plaza el 17 de octubre, para inventar de barro a Perón.

Cátulo cree que el pecado de olvidar la dicha de entonces se redime en la acción del pueblo, una conciencia nacional que empieza por amar la tierra y todo lo que brota de ella, el teatro, su música, sus hombres y hasta sus perros. Porque el desencuentro donde todo está al revés y devora hasta el riñón, aquel que anuncia que no hay que fiarse de nadie,

se desvanece en la lucha política y toma una dirección, un camino al que él le compone su elegía en una balada: *El romance de Juan y Eva*.

Logra sacar de su despacho de Sadaic el busto de Eva Perón antes de que lo secuestre la dictadura de 1955, como secuestró su cuerpo. Se recluye en el campo, primero a la vera del río Matanza y luego en General Villegas. Lo visitan allí sus amigos, él refugiado en su tristeza, leyendo el destino en los astros y aquel libro de poesías persas que hablaba del barro y la canción. Recoge a los perros abandonados, los cura y los cuida. Llena de perros su casa y apenas si escribe. El regreso de Perón lo trae nuevamente al centro, ya gordo, otra vez a luchar por aquellos seres de barro que nunca habían pecado y vivían como pecadores.

Después de la muerte de Perón, el país se le volvió irreconocible, como lo había sido después de su derrocamiento. Hacía treinta años que el barro había sabido cómo sublevarse cuando en octubre de 1975 su auto se atascó en una zanja, un día de lluvia, como el día de su nacimiento. Se bajó a empujarlo, sólo él en el camino, y empujó y empujó y empujó, acostumbrado como estaba, hasta que sintió que un arpón se le clavaba en el pecho. Se sentó en el barro de la misma zanja a la que el destino lo había arrojado y volvió a recordar aquella ciudad de la dicha, la de su padre, la de la plaza, todos de barro, como el suelo.

Volvió a empujar el auto hasta sacarlo del fango y «goteando lodo» llegó hasta su casa. Se recostó en la cama y desde allí vio en su biblioteca aquel libro de poemas sufíes que hablaba del barro divino y de la música. Recordó entonces que Hafiz no era un nombre sino un seudónimo que quiere decir «el hombre que posee memoria».

Bibliografía

Alen Lascano, Luis: *Homero Manzi: poesía y política*, Buenos Aires, Editorial Nativa, 1974.

Althusser, Louis: «Sobre el *Contrato Social*», en *Presencia de Rousseau*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.

Argerich, Antonio (1884): *¿Inocentes o culpables?*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.

Assunção, Fernando: *El tango y sus circunstancias*, Buenos Aires, El Ateneo, 1984.

AAVV: *Historia del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1977.

Barcia, José: *Tango, tangueros y tangocosas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976.

Borges, Jorge Luis (1930): *Evaristo Carriego*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1984.

Cadícamo, Enrique: *El desconocido Juan Carlos Cobián*, Buenos Aires, Editorial Sadaic, 1972.

Cambaceres, Eugenio: *Sin rumbo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

Carretero, Andrés: *Prostitución en Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 1995.

Castillo, Cátulo: *Buenos Aires, tiempo Gardel*, Buenos Aires, Ediciones El Mate, 1966.

De Azúa, Félix: *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1995.
De la Púa, Carlos: *La crencha engrasada. Notas de Enrique Cadícamo*, Buenos Aires, Corregidor, 1995.
Della Costa, Daniel: "Los Lomuto o el tango al poder", en *Todo es Historia* n° 76, Buenos Aires, 1973.
De Veyga, Francisco (1903): «Sentido moral», *Archivos de Criminología, Medicina Legal y Psiquiatría*, Buenos Aires.
Ferrer, Horacio: *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*, Buenos Aires, Antonio Tersol, 1980.
Ferrer, Horacio y Oscar Del Priore: *Inventario del tango*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.
Flores, Celedonio: *Chapaleando barro*, Buenos Aires, El Maguntino, 1951.
——: *Cuando pasa el organito*, Buenos Aires, Freeland, 1965.
Ford, Aníbal: *Homero Manzi*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad*, vol. 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
Fraschini, Alfredo: «Manuel Gálvez, sesenta años de literatura», en *Páginas vivas de Manuel Gálvez*, Buenos Aires, Kapelusz, 1984.
Galasso, Norberto: *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1988.
Gallo, Blas Raúl: *Historia del sainete nacional*, Buenos Aires, BAL, 1957.
Gálvez, Manuel: *El diario de Gabriel Quiroga*, Buenos Aires, Taurus, 2001.
——: *Nacha Regules*, Buenos Aires, Editorial Tor, 1949.
Gilio, María Esther: *Pichuco. Conversaciones*, Buenos Aires, Perfil, 1998.
Goldar, Ernesto: *La mala vida*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
Gómez, Eusebio (1908): *La mala vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ed. Juan Roldán.
Gorin, Natalio: *Astor Piazzolla, a la manera de memorias*, Buenos Aires, Perfil, 1998.
Guy, Donna: *El sexo peligroso*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
Ingenieros, José: *La simulación en la lucha por la vida*, en *Obras Completas*, t. I, Buenos Aires, Ediciones Mar Océano, 1962.
——(1903): *La simulación en la locura*, en *Obras Completas*, t. I, Buenos Aires, Ediciones Mar Océano, 1962.
Lara, Tomás de: *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
Lehmann-Nitsche, Robert (1923): *Textos eróticos del Río de la Plata*, Buenos Aires, Librería Clásica, 1981.

López Mateos, Carlos: *Sentir el tango*, Barcelona, Altaya, 1998.

Manus, Carlos: *Paul Geraldy y Enrique Cadícamo*, www. terapiatanguera. com.ar, marzo de 2003.

Marechal, Leopoldo: «Éste es el rey de la noche porteña», *Atlántida*, n° 1205, agosto de 1967.

Nietzsche, Friedrich: *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Madrid, Libros de Orfeo, 1994.

——: *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1997.

Ordaz, Luis: *El tango en el teatro nacional*, Buenos Aires, Corregidor, 1977.

Ostuni, Ricardo: *Borges y el tango*, Buenos Aires, Ediciones Proa, 2000.

Pacheco, Carlos Mauricio y Pedro Pico: *Música criolla*, Buenos Aires, Teatro Argentino, Centro Editor, 1990.

Pelletieri, Osvaldo: «Siempre Contursi», en *La historia del tango*, n° 17, Buenos Aires, Corregidor, 1980.

Pujol, Sergio: *Discépolo*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

Ramos Mejía, José María: *La neurosis de los hombres célebres*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915.

——: *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, Biblioteca Universal de Sociología, 1952.

—— (1904): *Los simuladores del talento*, Buenos Aires, Editorial Tor, 1955.

Real, Martín: Reportaje a Sebastián Piana, en *La historia del tango*, n° 19, Buenos Aires, Corregidor, 1985.

Recalde, Héctor: *La salud de los trabajadores en Buenos Aires (1870-1910)*, Buenos Aires, Grupo Editor Universitario, 1997.

Romano, Eduardo: *Las letras de tango*, Santa Fe, Ed. Fundación Ross, 2000.

Saítta, Sylvia y José Luis Romero: *Grandes entrevistas de la historia argentina*, Buenos Aires, Aguilar, 1998.

Salas, Horacio: *Homero Manzi y su tiempo*, Buenos Aires, Vergara, 2001.

Salessi, Jorge: *Médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

Schopenhauer, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1987.

Selles, Roberto: *El origen del tango*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, 1998.

Sierra, Luis Adolfo: *Historia de la orquesta típica*, Buenos Aires, Peña Lillo.

Vega, Carlos: *Danzas y canciones argentinas*, Buenos Aires, Establecimiento Gráfico de E. Ferrero, 1936.

Villoldo, Ángel: «Los percances de Mario», grabación.

Viñas, David: *Apogeo de la oligarquía*, Buenos Aires, Siglo XX, 1975.

——: *Literatura argentina y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
Zambrano, María: *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori, 1988.
Zucchi, Oscar: *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*, Buenos Aires, Corregidor, 1998.

Índice de nombres

Índice de tangos

PAIDÓS